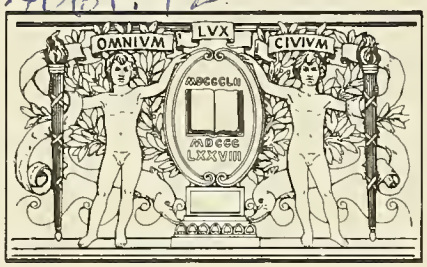
4061.42



BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Boston Public Library

http://www.archive.org/details/loeuvredeppruben01roos

L'ŒUVRE

DE

P. P. RUBENS

Déposé conformément aux lois et traités.

Anvers. — Imprimerie Ve De Backer, rue Zirk, 35.

406142

L'ŒUVRE

DE

P. P. RUBENS

HISTOIRE ET DESCRIPTION

DE SES

TABLEAUX ET DESSINS

PAR

MAX ROOSES

CONSERVATEUR DU MUSÉE PLANTIN-MORETUS A ANVERS

PHOTOTYPIES PAR JOS. MAES

PREMIER VOLUME

ANVERS
JOS. MAES, EDITEUR
10, Rue Gramaye
1886

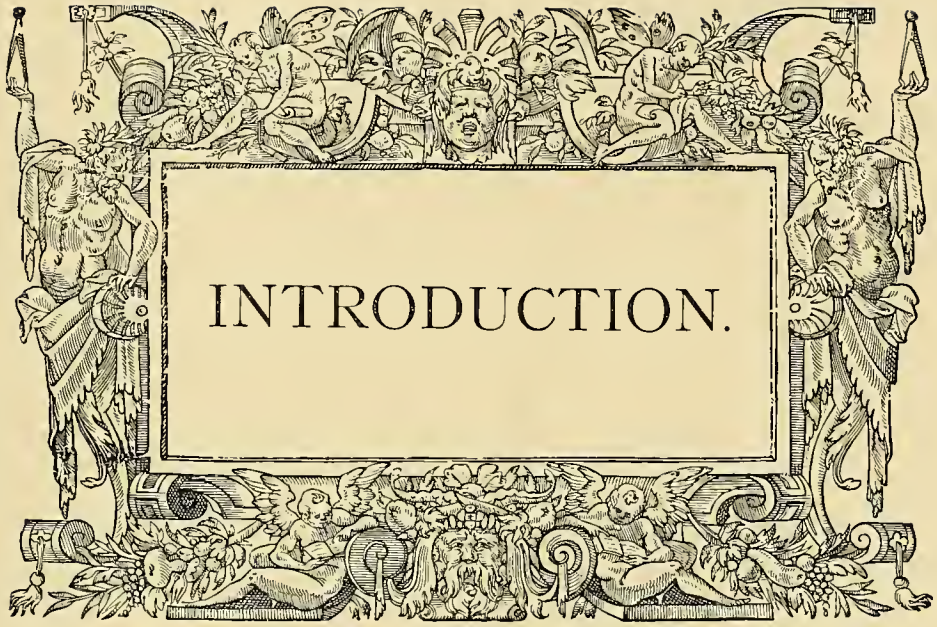
B.H.
March 17. 1894.
J.

5 v.

Aude aliquid

P Paullus Rubenius

Antwerpiæ xxvii July cIↃ IↃ cxix



INTRODUCTION.

RUBENS n'est pas seulement le plus grand, il est encore le plus fécond des peintres flamands. Ceux qui ont appris à le connaître superficiellement, dans leurs promenades à travers les musées, comme ceux qui l'ont étudié d'une manière plus approfondie, tous sont également frappés du nombre prodigieux des créations dues à l'exubérante activité de son génie. On a beau savoir qu'une bonne partie des tableaux sortis de son atelier ont été faits en collaboration avec ses élèves, la quantité de ceux qui sont exécutés par lui seul n'en reste pas moins fabuleuse, et s'il n'a pas peint entièrement les autres, son esprit les a conçus, sa main y a posé les dernières touches ; tous ont droit de figurer dans une description de son œuvre. Le nombre des travaux du grand maître est donc de nature à effrayer celui qui entreprend de les décrire ; mais sa tâche présente encore une autre difficulté. Par le séjour de

Rubens en Italie, en Espagne, en Angleterre, par ses relations avec la France et l'Allemagne, ses toiles, de son vivant déjà, étaient dispersées dans la plus grande partie de l'Europe. Après sa mort, elles se sont éparpillées plus au loin et dans les directions les plus diverses.

Il ne faut donc pas trop s'étonner si, jusqu'à présent, aucune tentative sérieuse n'a été entreprise pour les faire connaître dans leur totalité. Il en existe, il est vrai, un certain nombre d'inventaires. Dans le second et le neuvième volume de son *Catalogue raisonné,* John Smith a fourni l'essai le plus étendu d'un pareil travail. Alfred Michiels et André Van Hasselt, venus après lui, se sont contentés de donner, en quelques pages faisant suite à la biographie du grand peintre, une simple nomenclature de ses tableaux, où les détails historiques se réduisent en général à l'indication du propriétaire actuel. Les rédacteurs de catalogues des gravures d'après Rubens : Hecquet, Basan, le directeur de la vente del Marmol et Voorhelm Schneevoogt, se sont occupés uniquement des sujets gravés : ils ont décrit les estampes et non les peintures.

Nous essayons, dans le présent ouvrage, de donner, pour la première fois, un travail méthodique sur l'ensemble de l'œuvre de Rubens.

Nous savons que, fatalement, notre essai doit être incomplet ; nous nous en consolons par la pensée que, même dans cet état, il aura son utilité. En coordonnant, dans un même cadre, l'ensemble de nos connaissances sur cet important chapitre de l'histoire de l'art, et en fournissant la base solide qui, jusqu'ici, manquait à l'étude approfondie des parties et de l'ensemble des travaux du maître, nous espérons épargner bien des tâtonnements à ceux qui, après nous, se livreront à cette étude.

Les classifications, adoptées par les deux catégories d'auteurs que nous avons nommés plus haut, diffèrent en quelques points secondaires. Nous avons généralement adopté leur méthode ; mais la logique et le désir de rendre les divisions aussi uniformes et aussi simples que possible, nous ont forcé d'introduire d'assez notables modifications dans chaque catégorie de sujets.

En débutant comme eux par les tableaux religieux, nous avons fait précéder les compositions empruntées à l'Ancien et au Nouveau Testament par trois suites variées de cette catégorie : les plafonds de l'église des Jésuites à Anvers, les Triomphes de l'Eucharistie, le Christ et les Apôtres, et par une subdivision contenant les compositions consacrées à la Divinité et à la Vie future. Partout ailleurs, nous avons placé les séries, non à la tête ou à la fin des divisions, mais dans leur ordre naturel, parmi les sujets simples. Il est bien entendu que nous n'avons pas suivi l'exemple des catalogues de gravures qui

décrivent les paysages et les chasses comme des suites, parce qu'un même graveur en a reproduit un certain nombre dans un format uniforme. Nous avons rangé les sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament d'après leur ordre chronologique, en englobant dans la Vie du Christ les rubriques ordinairement réservées à la Vierge Marie. Nous avons également adopté l'ordre des temps pour les tableaux historiques. Les saints et saintes, les sujets mythologiques, les portraits de personnages connus sont rangés d'après l'ordre alphabétique. Toujours, nous avons préféré la classification la plus rationnelle, la plus facile à saisir à celle que l'usage avait consacrée sans motif sérieux.

Nous avons généralement examiné nous-même les tableaux que nous décrivons. Pour un très petit nombre, nous avons été obligé de transcrire les notices qui leur sont consacrées dans les catalogues des musées ou des ventes ; pour certains autres, nous avons dû nous contenter de les faire connaître d'après les gravures.

Nous nous sommes efforcé de caractériser les œuvres de façon à établir leur identité, nous montrant sobre de digressions esthétiques, nous attachant surtout à établir, en peu de mots, leur valeur artistique, à faire connaître leur état actuel et leurs péripéties à travers les siècles. Les documents originaux qui nous fournissent nos renseignements sont cités dans le texte primitif ; nous les faisons accompagner d'une traduction, quand ce texte n'est pas en français. Les gravures sont indiquées par le numéro qu'elles portent dans le Catalogue de Voorhelm Schneevoogt.

Rappelons ici que Rubens accordait une grande importance à la reproduction de ses travaux par la gravure et que, dans la description de son œuvre, il faut tenir compte des différences que présente très souvent le tableau peint avec l'estampe publiée de son vivant. Une nombreuse et célèbre école de graveurs se forma sous ses auspices et travailla sous sa direction. Les burinistes : Boëce et Schelte à Bolswert, Luc Vorsterman, Paul Pontius, Corneille Galle, père et fils, Pierre Soutman, Michel Lasne, Nicolas Ryckemans, Nicolas Lauwers, Pierre De Jode, Jean Witdoeck, Marinus, Jacques Neefs, Antoine Van der Does ; les aquafortistes : François Van den Wyngaerde, Théodore Van Kessel, Guillaume Panneels, Luc Van Uden, Théodore Van Thulden, Rombaut Eynhoudts, ainsi que le graveur sur bois, Christophe Jegher, furent chargés de traduire les compositions du maitre.

Souvent Rubens faisait faire à leur usage des dessins ou des grisailles d'après ses tableaux ; dans ces copies, il se préoccupait davantage de l'effet à produire par la planche que de l'exacte reproduction de l'œuvre originale

(Voir planches 2 et 3). Bellori, son contemporain, nous apprend que Rubens fut heureux d'avoir trouvé dans son éminent élève Antoine Van Dyck un artiste qui pût traduire ses compositions en dessins et en grisailles pour les graveurs (1). Il est certain que le grand portraitiste ne fut pas l'unique disciple qui rendît pareil service à son maître.

Non seulement Rubens fournit à ses graveurs une réduction de ses tableaux faite à leur intention, mais encore il avait l'habitude de revoir les épreuves d'essai de leurs travaux et de les retoucher de sa main (Voir planches 4 et 5). Dans mainte collection publique, il s'est conservé des feuilles ainsi retouchées et Rubens lui-même atteste son habitude d'en agir ainsi. Dans une lettre à Peiresc datée du 31 mai 1635, il écrit : « Il était impossible de faire cette gravure (le *Christ au coup de poing* par Pontius) en mon absence, la pièce ayant été retouchée plusieurs fois de ma main, selon ma coutume » (2). Voilà ce qui explique pourquoi les gravures d'après les œuvres de Rubens, faites sous sa direction, diffèrent presque toutes, et souvent considérablement, des tableaux qu'elles reproduisent.

Nous désirons encore appeler l'attention sur deux points qui nous ont spécialement préoccupé dans le présent ouvrage : la date de l'exécution des tableaux et la part que des collaborateurs ont pu y prendre.

Pour une petite partie de l'œuvre de Rubens, la recherche des dates n'offre aucune difficulté. Quelques quittances données par le maître existent encore, ou bien d'autres documents, absolument authentiques, fixent avec certitude l'époque où certains travaux furent faits. On possède, par exemple, les quittances de l'*Adoration des Mages,* de Malines, et de la *Communion de St. François ;* les états de paiement de l'*Adoration des Mages,* du musée de Madrid, de l'*Érection de la Croix* et de la *Descente de Croix*, d'Anvers, se sont conservés. La correspondance de Rubens et d'autres témoignages répandent une lumière abondante sur l'histoire des peintures exécutées pour la Chiesa Nuova de Rome et pour la Galerie de Marie de Médicis.

(1) Gli parve gran ventura di aver trovato un allievo a suo modo, che sapesse tradurre in disegno le sue invenzioni per farle intagliare al bulino. (BELLORI : *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni.* Pisa, 1821. I, 257.)

(2) E pero notorio a tutto il mundo chio mi trovaij l'anno 1631 in Ingliterra et chera impossibile di far questo intaglio in absenza mia, essendo stato ritoccho (come s'usa sempre) più volte di mia mano. (W. NOËL SAINSBURY : *Original unpublished papers illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens.* London, 1859. P. 265.)

Un très petit nombre de tableaux portent des dates. Tels sont : l'*Amour transi* et le *Portrait de Nicolas Rockox,* du musée d'Anvers, la *Fuite en Égypte,* du musée de Cassel, la *Fuite de Loth,* au Louvre. Le nom des graveurs, la date que portent les estampes, les souverains ou assemblées qui ont accordé des privilèges peuvent fournir des indications précieuses. Ainsi, comme déjà l'écrivait Philippe Rubens à de Piles, les tableaux gravés par Vorsterman ont été peints avant 1623 et ceux qui portent le nom de Pontius et des Bolswert ont été faits depuis (1). Comme le fait remarquer M. Henri Hymans, les estampes qui portent le privilège accordé par les archiducs Albert et Isabelle *(principes Belgarum)* sont antérieures à 1621 ; celles qui mentionnent l'infante Isabelle seule datent de 1621 à 1633, années qui s'écoulent entre la mort d'Albert et celle d'Isabelle (2).

C'était chez Rubens une habitude à peu près constante de donner ses propres traits à l'un des personnages de ses tableaux : suivant que le peintre paraît plus ou moins âgé, on peut en conclure que l'ouvrage date d'une époque plus récente ou plus reculée.

Mais tous ces moyens d'information sont bien peu précis ou ne s'appliquent qu'à un nombre d'œuvres fort restreint. On peut se servir d'une méthode plus générale et d'une grande sûreté pour calculer les dates des tableaux de Rubens : elle consiste à rechercher la manière du maître à laquelle ils appartiennent. Si le grand artiste a peu varié la conception de ses sujets, il en a, par contre, continuellement transformé l'exécution ; le dessin change peu, le coloris varie sans cesse. Ses tableaux de 1611 présentent avec ceux de 1626 et de 1640 des différences telles qu'un œil peu exercé serait tenté d'attribuer les productions de chacune de ces dates à des maitres différents. Sa touche se modifie d'année en année ; mais pour plus de facilité, nous distinguerons seulement trois époques dans sa carrière, correspondant à trois manières distinctes.

La première s'étend depuis son arrivée en Italie jusqu'en 1611. Philippe Rubens, son neveu, affirme qu'avant son départ, ses tableaux avaient quelque ressemblance avec ceux d'Otto Vænius. L'assertion est fort probable, mais nous ne connaissons aucune peinture, au moyen de laquelle nous puissions la contrôler. Sous l'influence des maîtres italiens, spécialement de Jules Romain et de Michel-Ange de Caravage, et par l'étude des marbres antiques, il adopta,

(1) CH. RUELENS : *La vie de Rubens par Roger de Piles.* (Bulletin Rubens. II, 166.)

(2) HENRI HYMANS : *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens.* Bruxelles, 1879.

dans son dessin, des personnages aux formes colossales, tantôt d'une correction académique, tantôt d'un mouvement fougueux. Sa tonalité est foncée, ses carnations ressortent en taches chaudes sur des fonds assombris.

Cette manière se prolonge jusqu'en 1611. L'*Hercule* et la *Déjanire* du palais Adorno à Gènes, le portrait du peintre et d'Isabelle Brant, dans la pinacothèque de Munich, l'*Adoration des Mages,* à Madrid, en fournissent des exemples. L'*Érection de la croix,* dans la cathédrale d'Anvers, en est le dernier et le plus parfait spécimen.

La seconde manière commence en 1612 et se prolonge jusqu'en 1625 ; elle comprend, entre autres, la *Descente de Croix,* de la cathédrale, et le *St. Thomas,* du musée d'Anvers, l'*Adoration des Mages* et la *Pêche Miraculeuse* de Malines, le grand *Jugement dernier,* de Munich, la *Chasse aux Loups,* de Lord Ashburton, la *Bataille des Amazones*, la *Communion de St. François*, les *Miracles de St. François Xavier* et *de St. Ignace,* à Vienne, la galerie de Décius et celle de Marie de Médicis. Elle se distingue par des formes moins exagérées, plus gracieuses ; la tonalité générale devient plus claire, la lumière plus blonde, la couleur est posée par grandes masses unies, les nuances sont peintes dans la pâte, les contours nettement tracés.

A partir de 1626 et jusqu'à la fin de la vie de l'artiste, sa troisième manière règne. Elle se distingue par plus de hardiesse et plus de réalisme dans le dessin. Les accidents de la forme sont plus soigneusement observés, le souci de la correction et de la régularité diminue, les contours perdent de leur netteté et s'effacent toujours de plus en plus. A cette évolution correspond un changement analogue dans le coloris : ici encore la sévérité, l'unité disparaissent pour faire place à la variété, aux demi-teintes. Les empâtements et les glacis jouent un rôle plus considérable et, à la fin, prépondérant. La liberté, la légèreté du pinceau a quelque chose de magique. Le maître effleure sa toile en se jouant, en éparpillant à l'infini les nuances, les reflets, les touches et, de cette incessante variété de tons rompus, il fait naître l'harmonie la plus suave, le coloris le plus brillant. En même temps, les ombres deviennent plus transparentes et peu à peu s'évanouissent ; la blonde lumière envahit et inonde tout. Dans cette catégorie de la dernière époque se rangent l'*Assomption,* de la cathédrale, et l'*Adoration des Mages,* du musée d'Anvers, le *Portement de la Croix,* du musée de Bruxelles, le *Massacre des Innocents,* de la pinacothèque de Munich, la *Fête de Vénus,* du musée de Vienne, le tableau de la chapelle mortuaire du maître.

Ces changements, ne s'opérant pas brusquement, sont à peine sensibles

d'une œuvre à l'autre ; ils s'effectuent lentement, mais avec régularité, de sorte qu'entre les peintures du commencement et celles de la fin d'une même période la différence est fort sensible. L'œil exercé s'habitue aisément à reconnaître les diverses étapes et à fixer de cette manière, à deux ou trois années près, la date de la production du tableau.

Il est clair que ces principes ne s'appliquent dans toute leur rigueur qu'aux travaux auxquels Rubens a pris une part prépondérante ; ceux qu'il a retouchés sommairement ne nous renseignent pas, avec la même certitude, sur la date de leur exécution. Dans les œuvres de sa main, il en est un nombre minime qui, par leur caractère exceptionnel, échappent également à toute classification.

On peut différer sur les années qui limitent chaque manière de Rubens, on ne saurait mettre en doute ses variations multiples et continuelles. Elles avaient déjà frappé ses contemporains. En 1676, Philippe Rubens écrivait à Roger de Piles, le biographe de son oncle : « La différence des temps auxquels ses ouvrages ont été faits se peut reconnoistre aux traits de son pinceau ; car, avant son voyage d'Italie, ils avoient quelque ressemblance avec ceux d'Octave van Veen, son maistre, et ceux qu'il a fait en Italie, et après, ont plus de force, de hardiesse et d'invention, et les postérieurs successivement sont les meilleurs, les plus jolis et les plus délicats » (1).

Sandrart, qui a connu et fréquenté Rubens, constate que, dans sa manière italienne, il imita surtout la vigueur du coloris du Caravage, mais que, plus tard, il adopta une facture plus légère (2).

Un second fait non moins important à noter dans l'étude de l'œuvre de Rubens, c'est qu'il recourait à l'assistance de ses élèves et d'artistes spéciaux pour commencer les tableaux d'après ses esquisses, et pour les pousser jusqu'au point où il trouvait bon d'intervenir pour les terminer. Souvent il faisait peindre par des collaborateurs les fleurs, les paysages, les animaux et d'autres accessoires.

Dans de nombreux documents qui nous ont été conservés, le grand peintre a reconnu cette intervention d'autres artistes.

En présence de ces aveux, le doute n'est plus possible ; cependant le fait

(1) CH. RUELENS : Op. cit.

(2) Juxta primam suam ex Italia assumtam methodum, robur illud colorum Caravagii quem præ cœteris observabat, imitari sedulo conabatur : cum autem hic modus difficilis nimis atque tardus esset, faciliore deinceps et velociore usus est. (SANDRART : *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*. Noribergæ, 1683. P. 285.)

est assez important pour que nous croyions utile de l'établir solidement et de le caractériser avec exactitude.

A la lettre qu'il écrivit, le 28 avril 1618, à Dudley Carleton, l'ambassadeur anglais à La Haye, il joint une liste de tableaux qu'il offre en échange des marbres antiques dont le diplomate cherchait à se défaire. Voici cette énumération fort intéressante (1) :

Un Prométhée enchaîné sur le mont Caucase, avec un aigle qui lui ronge le foie. Œuvre originale de ma main, l'aigle fait par Snyders. . . . . 500 florins.

Daniel au milieu de nombreux lions exécutés d'après nature. Œuvre originale entièrement de ma main. . . . . 600 »

Léopards peints d'après nature, avec des Satyres et des Nymphes. Tableau original de ma main, excepté un très beau paysage fait par un artiste habile en ce genre de travaux . . . 600 »

Léda, le cygne et un amour. Œuvre originale de ma main. 500 »

Le Christ en croix, de grandeur naturelle, regardé comme ce que j'ai peut-être jamais fait de mieux . . . . . 500 »

Un jugement dernier, commencé par un de mes disciples, d'après un original que j'ai fait, en format beaucoup plus grand, pour le prince de Neubourg qui me l'a payé 3500 florins comptant. La présente pièce n'étant pas tout à fait terminée, je la retoucherai entièrement de ma main, de manière qu'elle pourra passer pour originale . . . . . 1200 »

St. Pierre prenant dans le poisson le statère pour payer le tribut, avec d'autres pêcheurs autour de lui, peints d'après nature, œuvre originale de ma main . . . . . 500 »

Une chasse de cavaliers et de lions, commencée par un de mes élèves, d'après un tableau que j'ai fait pour le duc de Bavière, mais entièrement retouchée de ma main . . . . . 600 »

Douze apôtres avec un Christ, faits par mes élèves, d'après les originaux de ma main appartenant au Duc de Lerme, copies que je retoucherai toutes et entièrement de ma main, chacun . 50 »

Une pièce représentant Achille déguisé en femme, fait par le meilleur de mes disciples et entièrement retouchée de ma main,

(1) WILLIAM HOOKHAM CARPENTER, traduit par L. Hymans : *Mémoires et documents inédits sur Antoine Van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains.* Anvers, 1845. P. 171.

tableau très agréable et plein de jeunes filles gracieuses . . . 600 florins.

St. Sébastien nu, de ma main . . . . . 300 »

Une Susanne faite par un de mes élèves, mais retouchée entièrement de ma main . . . . . 300 » .

Comme on le voit, Rubens distinguait dans les tableaux qu'il offrait en vente ceux qu'il avait entièrement peints lui-même, ceux que ses disciples faisaient d'après ses originaux et qu'il retouchait, et ceux dans lesquels des collaborateurs peignaient les accessoires. Par ceux dont il dit simplement que ses élèves les faisaient et qu'il les retouchait, il faut entendre des ouvrages exécutés d'après des esquisses ou des dessins du maître.

Il parle de tableaux de cette dernière catégorie dans une lettre datée du 11 octobre 1619 et adressée au duc Wolfgang-Guillaume de Bavière. On y lit : « Quant au St. Michel, le sujet est très beau, mais très difficile, aussi je doute que, parmi mes élèves, j'en trouve aisément un qui soit capable de bien l'exécuter, même d'après mon dessin. En tout cas, il sera nécessaire que je le retouche soigneusement de ma main » (1).

Il constate son habitude de faire faire les paysages de ses tableaux par des artistes spéciaux, dans une lettre à Dudley Carleton, du 26 mai 1618, dans laquelle il dit, en parlant des tableaux qu'il offre en échange de marbres antiques : « J'ai pris, selon mon habitude, un homme habile dans son genre pour achever les paysages » (2).

Dans une lettre au cardinal Frédéric Borromée, Jean Breughel de Velours rapporte lui-même que, dans une de ses guirlandes de fleurs, Rubens avait peint une Sainte Vierge (3).

Lorsque les jésuites d'Anvers chargèrent Rubens de peindre les plafonds de leur église, ils stipulèrent qu'il ferait lui-même les esquisses, de petite dimension, et les ferait exécuter, à la grandeur voulue, par Van Dyck et quelques autres élèves. Le maître s'engageait à les terminer de sa propre main.

Bellori atteste que Van Dyck fut encore de grand secours à son

(1) Per conto del suggetto di santo Michele, egli e bellissimo e difficillimo e perçio mi dubito che difficilmente se trovara fra li mei discepoli alcun sufficiente di metterlo bene in opera anchorche col mio dissegno ; in ogni modo sara necessario chio lo retocchi ben bene di mia mano propria. (HARLESS : *Archiv für die Geschichte des Niederrheins.* Cologne, 1867. VI, 192.)

(2) HOOKHAM CARPENTER : Op. cit. P. 192.

(3) GIOVANNI CRIVELLI : *Giovanni Brueghel.* Milan, 1868. P. 273.

maître dans d'autres œuvres, notamment dans les cartons de l'histoire de Décius.

Sandrart qui, certainement, a connu plus d'un élève de Rubens, affirme que le grand peintre avait, dans son atelier, plusieurs jeunes gens qu'il exerçait avec soin, chacun d'après ses dispositions et capacités. Plus tard, ils l'aidèrent beaucoup : en effet, dit-il, la plupart ont fait tous les animaux, les oiseaux, poissons, arbres, ruisseaux, terrains, ciels, eaux et forêts de ses toiles.

Nous pourrions multiplier ces témoignages, nous croyons que ceux-ci suffisent.

On connaît les artistes spéciaux qui peignaient les accessoires dans les tableaux du maître. C'étaient, pour les animaux, François Snyders et Paul De Vos; pour les paysages, Luc Van Uden et Jean Wildens; pour les fleurs, Jean Breughel de Velours. D'autres accessoires étaient peints par les élèves qui, pour le moment, travaillaient sous la direction du maître. Les noms de ses élèves ne nous sont parvenus qu'en partie. Les plus brillants ont pris place dans l'histoire, le temps a emporté les œuvres et jusqu'aux noms des plus obscurs. Antoine Van Dyck, Théodore Van Thulden, Juste Van Egmont, Corneille Schut, Érasme Quellin, Jean Van den Hoecke, Abraham Van Diepenbeeck, Thomas d'Ypres, Nicolas Van der Horst, Antoine Sallaert, François Wouters, Deodat del Monte, Victor Wolfvoet, Guillaume Panneels, Pierre Soutman sont les plus célèbres.

Jacques Moermans, J. P. Gouwi, Jean Van Eyck, Matthieu Van den Berg, Philippe Vleugels, Jacques Fouquières, Jean Floris, Paul Van Mildert, Pierre Bom, Nicolas de la Morlette sont peu ou point connus et, pour certains d'entre eux, la présence dans l'atelier du maître ne nous est révélée que par une mention fortuite dans l'un ou l'autre document.

On comprend que la valeur d'une œuvre de Rubens dépend, en premier lieu, de la part plus ou moins grande que le maître y a prise lui-même et, en second lieu, de la valeur de l'artiste qui y a collaboré. En thèse générale, on peut affirmer que tous les tableaux peints par Rubens lui-même sont des chefs-d'œuvre. Ils sont faciles à reconnaître. Ils ont dans la couleur une transparence, un éclat, une unité que n'atteignent jamais les toiles auxquelles deux mains différentes ont touché. Quand le collaborateur était un artiste de la force de Snyders, de Van Uden ou de Van Dyck, les parties traitées par ces derniers atteignent de près la perfection du travail personnel du chef de l'atelier.

Il y a tel tableau, commencé et poussé assez loin par Van Dyck, où

les touches des deux pinceaux s'amalgament si parfaitement, qu'il devient extrêmement difficile de discerner où le travail de l'un finit et où celui de l'autre commence. Quand la valeur du disciple est moins grande, la disparate entre sa peinture et celle du maître est plus visible.

On peut, dans ce dernier cas, indiquer avec une certitude complète ce qui appartient en propre à Rubens et à ses aides ; mais il est ordinairement impossible d'indiquer, avec une probabilité suffisante, le nom du collaborateur. Cependant il est certain que celui-ci laisse percer sa manière propre dans l'interprétation de la pensée de son professeur et nous sommes convaincu qu'une étude persévérante de l'œuvre de Rubens permettra, tôt ou tard, d'indiquer, plus souvent que nous n'avons pu le faire, l'artiste qui l'a assisté.

L'intervention de Rubens dans l'achèvement du tableau se réduit parfois à poser sur les carnations les touches lumineuses et les glacis; d'autres fois, il retouche ou peint entièrement les chairs et distribue les lumières sur les draperies et les accessoires ; d'autres fois encore, il peint lui-même les figures et n'abandonne à ses collaborateurs que les parties secondaires qu'il retouche ensuite pour donner au coloris l'harmonie voulue. L'étude attentive des tableaux du maître montrera que nous n'énonçons point ici des conjectures, mais des vérités indiscutables et faciles à saisir.

Ces deux points de la plus haute importance, les variations du style de Rubens, ainsi que la collaboration de ses disciples et d'autres artistes, avaient été signalés il y a deux siècles; malheureusement, depuis lors on les a perdus de vue et ni historiens ni critiques n'en ont guère tenu compte dans leurs jugements.

De là des hésitations et des méprises continuelles. On ne s'expliquait pas, comment deux tableaux du même artiste présentaient des caractères si profondément différents. Était-ce le caprice de Rubens qui lui faisait tantôt adopter un style correct jusqu'à la timidité et tantôt lui faisait manier la brosse avec une désinvolture extrême ? Voilà ce que l'on ne songeait point à se demander. On s'extasiait, par exemple, devant les ouvrages de sa dernière manière, on se refusait à admettre l'authenticité de ceux de ses premières années. On admirait de confiance des parties de ses tableaux auxquelles il n'avait jamais touché, ou bien on rayait de la liste de ses œuvres celles dont les accessoires étaient peints par les élèves : en un mot, toute base solide faisait défaut pour fournir l'explication des inégalités du maitre ou pour étudier ses transformations et la valeur relative de ses travaux.

Ce n'est que dans le dernier demi-siècle que l'on a, de nouveau, entrevu

plus ou moins clairement le mot de l'énigme que présentait l'œuvre de Rubens. Waagen, le premier, s'est préoccupé des différentes manières du maître et de la participation plus ou moins grande de ses collaborateurs.

Nous-même, en 1881, dans l'édition allemande de notre histoire de l'école d'Anvers, avons formulé la théorie que nous venons d'exposer (1).

Dans l'édition du catalogue du musée de Berlin, de 1883, les auteurs, Julius Meyer et W. Bode, indiquent la manière du maître et en déduisent l'époque de l'exécution. Le catalogue de la pinacothèque de Munich distingue, depuis assez longtemps, les œuvres de Rubens de celles auxquelles ses élèves ont pris une large part et il désigne ces dernières sous le nom de tableaux d'atelier.

Mais, jusqu'ici, ces principes, sans lesquels une saine appréciation de Rubens est impossible, n'ont jamais été appliqués à la totalité, ni même à une partie quelque peu considérable de ses créations. Nous en tentons l'essai pour la première fois.

La conclusion à tirer de ce qui précède est que l'œuvre de Rubens ne présente pas un tout homogène et que même, dans les tableaux entièrement de sa main, les différences sont capitales. Il a été le plus grand des coloristes qui jamais aient manié le pinceau, mais il ne le fut pas de la même manière, aux diverses époques de sa vie.

Au commencement de sa carrière, il juxtapose hardiment les couleurs pleines et fait naître de leur combinaison une tonalité vigoureuse ; plus tard, il recherche une harmonie plus délicate par la finesse des nuances, par le réfléchissement des tons ; ce ne sont plus les accords larges et puissants qui retentissent dans ses symphonies picturales; c'est la fusion, le jeu, en apparence capricieux, mais au fond très savant de mille teintes rompues et affinées qui se fait admirer. Sa vue s'est aiguisée, sa main est devenue d'une habileté prestigieuse ; il ne cherche plus les effets dans les grandes masses, mais dans la tonalité et l'harmonie générales.

Dans le principe, la lumière livre combat aux ombres, elle les vainc graduellement, et finit par régner en maîtresse absolue.

Les figures commencent par être gigantesques ; peu à peu elles s'humanisent et s'individualisent de plus en plus. Partout et toujours, l'accidentel, la vérité vraie et nuancée se substituent lentement à la correction académique, au grandiose héroïque.

(1) *Geschichte der Malerschule Antwerpens*, übersetzt von Dr Franz Reber. München, 1881. P. 190.

Cependant il y a des caractères généraux qu'il acquiert dès ses débuts et conserve jusqu'à la fin de sa carrière. Telle est en premier lieu la conception dramatique et mouvementée de ses sujets. *L'Érection* et la *Descente de Croix,* la *Bataille des Amazones*, le *Calvaire*, le *Portement de la Croix,* le *Massacre des Innocents,* la *Fête de Vénus* datent des différentes époques de sa vie ; dans tous, néanmoins, on retrouve le drame intense, la vie débordante, la force exubérante. Dans tous encore, on admire une égale facilité à mettre en jeu les passions des personnages, à imprimer un mouvement puissant et rythmé à leurs membres et à leurs groupes, à entremêler et entrechoquer les hommes, les chevaux qu'ils montent, et les fauves qu'ils combattent.

Rubens a une prédilection marquée pour les sujets où il peut donner libre carrière à sa fougue naturelle, pourtant il n'excelle guère moins dans l'expression de sentiments plus tendres : qu'on se rappelle ses *Saintes Familles,* sa *Communion de St. François,* son *Éducation de la Vierge*, ses *Jardins d'Amour,* ses *Enfants portant une guirlande de fruits.*

Il aimait et cherchait à rendre la vie dans toute sa plénitude ; c'est pourquoi, dans les portraits, lui, le premier des Flamands, a fait vivre ses modèles d'une vie abondante, montrant la circulation d'un sang généreux sous leur peau transparente et ensoleillée. Dans les paysages, il a rendu la nature dans toute sa vérité, mais aussi dans toute sa largeur et la puissance de sa sève; il ne dédaignait, lui le premier encore, ni le sol plat de son pays natal, ni les occupations prosaïques de nos paysans.

Il en est de même pour les animaux, qu'il aimait à voir vivre de leur vie particulière, dont il étudiait le caractère propre, qu'il faisait agir dans leur pleine et belle santé.

Richement doué par la nature, favorisé par le sort, aimé des dieux et des hommes, d'une force créatrice inépuisable, possédé d'un immense besoin de produire, il incarna dans ses innombrables compositions le bonheur et l'éclat de sa vie, la puissance de ses facultés, son activité dévorante.

Nous ne nous dissimulons pas la lourdeur du travail que nous entreprenons en abordant la description de tant de chefs-d'œuvre, dont un grand nombre n'ont passé sous nos yeux que pendant un nombre restreint de minutes, qui ont été examinés à des années de distance, dans des conditions bien différentes, d'un œil inégalement exercé et avec des connaissances plus imparfaites au début qu'à la fin de nos études.

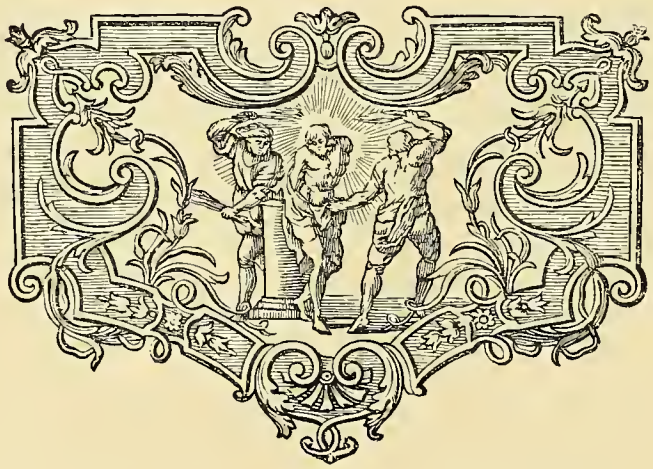
Trop souvent nous avons été obligé de chercher la vérité à travers les descriptions trop sommaires, quelquefois menteuses des catalogues de vente

ou de collections, et d'estimer à leur juste valeur artistique des œuvres vendues à des prix insuffisants ou exagérés.

Nous n'avons pas reculé devant notre tâche ; nous l'avons assumée, plus encore pour satisfaire le goût que nous avons pris à cette étude, que pour répondre à l'invitation flatteuse des magistrats de notre ville natale; mais, dans la conscience même des difficultés nous avons puisé une envie salutaire, celle de ne rien négliger pour rendre notre ouvrage digne de son sujet.

Il y a quelques années, nous rencontrâmes, dans le catalogue d'une vente de livres qui allait avoir lieu dans une ville hollandaise, la mention d'un billet de Rubens, sans indication aucune de son contenu. A tout hasard, nous envoyâmes une minime commission ; la pièce nous fut adjugée. C'est un feuillet d'album portant quelques lignes de l'écriture bien authentique de Rubens, adressée à Martin Ruarus (1), sous la date du 27 juillet 1619.

La partie essentielle de l'autographe se compose de deux mots: *Aude aliquid,* « Il faut oser. » Nous avons suivi ce conseil de Rubens. Nous y avons trouvé une épigraphe pour notre livre et une excuse pour notre témérité.



(1) Martin Ruar ou Ruarus naquit à Krempe, dans le Holstein, en 1588, et se rendit savant dans les langues classiques, orientales et modernes. Il voyagea beaucoup et visita, au moins deux fois, les Pays-Bas. Il embrassa le socianisme et devint un des principaux chefs de cette secte. Il fut ministre des rois de Pologne Wladislas IV et Jean-Casimir et mourut, en 1657, près de Dantzig.

SUJETS

RELIGIEUX.

I

SUITES.

A) PLAFONDS DE L'ÉGLISE DES JÉSUITES A ANVERS.

---

1. SAINT MICHEL TERRASSANT LES ANGES REBELLES.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce carrée oblongue.

Au milieu du tableau, on voit St. Michel, armé d'un faisceau de flammes et d'un bouclier rond portant au milieu le nom de Jéhovah, en caractères hébreux. Il s'élance avec impétuosité pour rejeter dans l'abîme les anges rebelles. A côté de lui, se tient un ange, levant le poing d'un geste menaçant, et représenté sous les traits bien connus d'Antoine Van Dyck ; dans un coin du tableau, un troisième se précipite vers les réprouvés, la tête en bas, les poings fermés ; un quatrième ne montre que la tête et un bras.

Au-dessous de St. Michel et de ses acolytes, trois damnés descendent en enfer. Le premier, Lucifer, tombe sur le côté ; il a les poings crispés, des griffes aux pieds, des ailes de chauve-souris ; les cheveux sont remplacés par des vipères, à gueule ouverte ; un serpent est enroulé autour de sa

jambe. Le second, avec une expression de frayeur indicible, tombe, la tête renversée en arrière; le troisième, dont on ne voit que le buste, descend à côté du précédent.

Le haut de la composition est éclairé par les rayons de la lumière céleste; le bas est obscurci par d'épais nuages.

Ce tableau, comme tous ceux de la présente série, fut brûlé dans l'incendie qui éclata dans l'église des Jésuites, le 18 juillet 1718.

Gravures: Voorhelm Schneevoogt, Suites, n° 9, Jacques De Wit; 10, Jean Punt, 1750; 11, J. J. Preisler. (1)

Les plafonds de l'église des Jésuites furent copiés à l'aquarelle par Jacques De Wit, peintre hollandais, en 1711 et 1712. Cet artiste grava à l'eau-forte plusieurs de ces compositions et les dessina toutes à la sanguine. Jean Punt grava d'après ces dessins 36 plafonds. Jean-Justin Preisler grava, en 1735, une des deux galeries supérieures et une des deux galeries inférieures, d'après des copies prises par un peintre de Dresde, nommé Müller.

Jacques De Wit a fait ses dessins et ses eaux-fortes d'un format beaucoup plus grand que ses aquarelles.

Les compositions telles qu'elles sont gravées par Punt présentent quelques légères différences avec les gravures de Preisler.

La gravure du St. Michel de Punt et l'eau-forte de De Wit ne montrent pas la queue du serpent enroulée autour de la jambe du premier des damnés, comme cela se voit sur la gravure de Preisler et sur l'aquarelle de Jacques De Wit que possède le musée Plantin-Moretus.

(Voir planche 6, I.)

2. ADORATION DES BERGERS.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

L'enfant est couché dans la crèche; à son chevet, Marie est assise, Joseph se tient debout. Derrière eux, on voit la tête du bœuf. Aux pieds de l'enfant se tiennent deux bergers et deux bergères, une vieille femme agenouillée et les mains jointes, un homme vigoureux

(1) C. G. Voorhelm Schneevoogt: *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens.* Harlem, 1873.

soulevant son chapeau, une jeune femme portant une corbeille et un homme barbu dont on voit la tête nue derrière la femme à genoux. Le fond du tableau est vigoureusement ombré. Autour de la tête de l'enfant Jésus, rayonne une vive lumière qui éclaire la scène nocturne : effet de clair-obscur employé avec un grand bonheur par le Corrège, dans sa représentation du même sujet.

Gravures : Voorhelm Schneevoogt, 9, Jac. De Wit ; 10, Jean Punt, 1749 ; 11, J. J. Preisler.

La différence entre la gravure de Punt et celle de Preisler est assez sensible, surtout dans les accessoires.

Une copie de ce plafond, de moindre dimension que l'original, faite par un élève de Rubens, ornait la salle de la Sodalité des Jeunes Gens, dépendant du couvent des Jésuites à Anvers. (Voir 4.)

(Voir planche 6, II.)

2BIS ADORATION DES BERGERS.

Esquisse du tableau précédent.

Vienne. Académie des Beaux-Arts, n° 638 (1).

Panneau. H. 32,6, L. 49,3. (2)

MARIE porte une draperie rouge et bleue, Joseph un vêtement jaune. La sainte famille se trouve à droite ; les bergers, à gauche (3). L'esquisse présente de nombreuses différences peu importantes avec la composition gravée par Punt.

Elle passa dans la vente de Jac. De Roore, à La Haye, le 4 septembre 1747 (n° 44), et y fut vendue 31 florins.

Photographie : Victor Angerer.

(1) C'est le numéro que portait le tableau en 1883. Nous donnons, autant que possible, les numéros les plus récents, mais nous ne pouvons garantir que, la veille ou le lendemain de la publication de notre livre, des changements ne surviendront. L'habitude de changer continuellement le chiffre, sous lequel un tableau est désigné dans les musées, est déplorable. Il serait cependant bien facile de conserver à chaque œuvre d'art le numéro qu'il reçoit en entrant dans la collection.

(2) Les mesures des tableaux sont données en centimètres.

(3) Les indications : *droite* et *gauche*, correspondent au côté droit et gauche du spectateur et non des personnages représentés.

3. LA REINE DE SABA DEVANT SALOMON.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce carrée oblongue.

Le roi d'Israël, portant la couronne et un manteau d'hermine, est assis sous un dais. De la main droite, il tient un sceptre et tend la gauche à la reine de Saba, qui monte les degrés conduisant au trône. Elle a des traits de négresse et porte un diadème ; un collier de grosses perles est attaché par les bouts à ses deux oreilles. Trois suivantes, soulevant la traîne de son manteau, viennent derrière elle. Plus bas, un homme portant un bassin de métal sur les épaules et un négrillon, avec un perroquet juché sur la main et un singe sur le dos. A côté du trône, en contre-bas, deux guerriers en armure romaine. Au fond, une colonnade romaine. Sur une table, à côté de l'escalier, se trouvent un vase et deux plats en or.

Gravures : V. S. 10, Jean Punt, 1749 ; 11, J. J. Preisler.

Smith (1) décrit ainsi une esquisse de ce tableau, appartenant, en 1830, à M. Norton : « La reine de Saba se présentant devant Salomon, avec des présents de vases d'or et d'argent. Sur le devant, un page nègre avec un perroquet et un singe, et deux valets chargés de trésors. » Le tableau achevé ne renfermait qu'un domestique portant les cadeaux de la reine.

Cette esquisse et celle d'*Esther et Assuérus* (Voir 17bis) furent vendues dans la collection de M. Julienne (n° 100), en 1767, pour 830 fr. ; en 1785, chez M. Debois, 526 fr. ; en 1795, chez M. de Calonne, 100 guinées ; en 1798, chez M. Brian, 70 guinées. Elles mesuraient H. 49,5, L. 39,5.

(Voir planche 7.)

4. ADORATION DES ROIS.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

La Vierge est assise contre un pilier soutenant le toit de l'étable, et tient l'enfant. Un des mages est agenouillé et approche de ses lèvres le genou de l'enfant Jésus; le second, tenant un encensoir, est debout,

(1) JOHN SMITH : *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters.* London, 1830-1842. II, n° 642.

à droite de Marie ; le troisième, le nègre, se trouve derrière le second et tient une cassette ouverte.

A droite, contre le cadre, deux pages ; sur le devant, un chien ; à gauche, St. Joseph et le bœuf. Quelques branches de vigne, sur un toit en lattis, se voient dans le haut du tableau.

Gravures : V. S. 10, J. Punt, 1748 ; 11, J. J. Preisler.

Une copie réduite de ce plafond ornait la salle de la Sodalité des Jeunes Gens, à Anvers.

Dans le catalogue des tableaux provenant du refuge de l'évêché de Gand et vendus en 1788, on rencontre, sous le n° 43, une *Adoration des Rois,* plafond de l'église des Jésuites à Anvers. Les dimensions indiquées sont : haut, 47 pouces; large, 65 pouces (123 centimètres, sur 170 centimètres). Ces mesures ne s'accordent nullement avec celles des esquisses de Rubens. Il s'agit donc ici de copies.

En même temps que cette pièce, on offrait en vente une *Vierge au Temple* et une *Assomption de la Vierge,* mentionnées également dans le catalogue comme plafonds de l'église des Jésuites à Anvers. Le premier de ces sujets ne fait point partie de la série des plafonds. Les trois pièces furent retenues à 400 florins.

Ces trois copies, de dimensions réduites, sont celles qui ornaient la salle de la Sodalité des Jeunes Gens, à Anvers. La pièce qui, dans le catalogue de la vente de l'évêché de Gand, porte le nom de la *Vierge au Temple,* représentait, en réalité, l'*Adoration des Bergers.*

5. DAVID COUPANT LA TÊTE DE GOLIATH.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce carrée oblongue.

Le gigantesque Philistin est couché, la poitrine contre terre. David lui a posé le pied sur le dos et lève l'épée qui va couper la tête de Goliath. Derrière chacun des deux combattants, les guerriers du même parti suivent les dernières phases du duel ; les Philistins prennent la fuite ; les Israélites se mettent à leur poursuite. Dans le ciel vole une cigogne tenant une anguille dans le bec.

Gravures : V. S. 10, J. Punt, 1751 ; 11, J. J. Preisler.

La même composition, avec de très légères variantes, a été gravée à l'eau-forte par Guill. Panneels (V. S. Anc. Test. 46). La gravure porte l'inscription : *Ex inv. Rubeni fec. discip. ejus Guil^s Panneels Coloni. Agrip.* 1630.

6. TENTATION DE JESUS-CHRIST AU DÉSERT.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

Le Christ est assis sur un bloc de rocher, l'épaule appuyée contre un arbre dont le feuillage occupe le haut du tableau. De la main droite, il fait un signe de refus indigné, en réponse aux propositions de Satan. Celui-ci est debout tenant dans les mains étendues deux pierres qu'il demande au Sauveur de changer en pain. Au pied du Christ rampent deux vipères.

Gravures : V. S. 9, Jac. De Wit ; 10, J. Punt, 1747 ; 11, J. J. Preisler ; 138 (Nouv. Test.) C. Jegher.

La gravure de Jegher est oblongue, elle présente quelques différences, spécialement dans le paysage. Derrière Satan, il y a deux sapins qui manquaient complètement dans le plafond peint.

On sait que Rubens dessinait lui-même les compositions destinées à être gravées par Jegher. Les reproductions que, dans ces circonstances, le maître faisait de ses propres ouvrages diffèrent presque toujours de la peinture.

(Voir planche 6, III.)

7. ABRAHAM ET MELCHISÉDECH.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce carrée oblongue.

Melchisédech vêtu d'une ample draperie qui lui couvre le derrière de la tête et portant une couronne de laurier, s'avance sur le pas de son palais. Trois jeunes hommes se tiennent près de lui, l'un s'apprêtant à soulever un panier de pain, l'autre portant une amphore remplie de vin ; le troisième soutenant le bras de son maître. Sur les degrés qui mènent à la demeure du roi de Salem, Abraham s'avance, en costume de guerrier, portant casque et cuirasse. Il reçoit de Melchisédech deux pains que celui-ci lui remet d'une main, tandis qu'il étend l'autre avec le geste d'un homme qui parle.

Derrière Abraham monte un autre guerrier en casque et cuirasse portant un drapeau. La tête d'un troisième homme d'armes portant une lance s'aperçoit dans le bas du tableau, à gauche. Une seconde lance est visible du même côté ; un vase se trouve entre Melchisédech et Abraham.

Gravures : V. S. 10, J. Punt, 1751 ; 11, J. J. Preisler.

(Voir planche 6, IV.)

7BIS. ABRAHAM ET MELCHISÉDECH.

Esquisse du tableau précédent.
Paris. Musée du Louvre, Salle Lacaze, 102.
Panneau. H. 48, L. 64.

ABRAHAM porte sur sa cuirasse une draperie écarlate ; le soldat qui monte derrière lui tient un drapeau rouge ; les vêtements de Melchisédech sont de couleur jaune, rouge et verte.

L'esquisse présente quelques différences avec le tableau ; on y voit, entre Abraham et Melchisédech, la tête et le bras d'un homme tenant une cruche. Sur l'esquisse, l'homme à l'extrême droite porte un panier et dans la gravure un vase.

Cette peinture fut vendue à la vente de Jac. De Roore, à La Haye, le 4 septembre 1747, au prix de 63 florins.

Photographie : A. Braun.

8. LA CÈNE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

JÉSUS-CHRIST est assis à table, avec quatre de ses disciples. D'une main, il tient le calice ; de l'autre, le pain. A côté de lui se trouve St. Jean ; vis-à-vis de lui, trois autres apôtres. La table est dressée sur une estrade précédée de degrés sur lesquels on voit une amphore et un panier. Dans le haut de la salle, des rideaux sont tendus et une couronne de lumière, à cinq lampes, éclaire la chambre.

Gravures : V. S. 10, J. Punt, 1752 ; 11, J. J. Preisler.

L'esquisse du tableau précédent, H. 17 pouces, L. 17 1/2 pouces, fut vendue, 78 florins, à la vente de Jacques De Roore, La Haye, le 4 septembre 1747.

Dans la vente Jabach on vendit un dessin de cette Cène, qui reparut dans la vente Crozat.

(Voir planche 6, V.)

9. MOÏSE EN PRIÈRE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers
Pièce carrée oblongue.

Moïse est agenouillé sur le sommet d'un rocher. Aaron et Hur soutiennent les mains qu'il a élevées pour prier. Les Israélites devaient rester victorieux aussi longtemps que leur chef gardait cette posture ; dès qu'il abaisserait les mains, leur ennemi Amalec devait triompher et comme la fatigue l'aurait empêché de les tenir en l'air, pendant tout le temps du combat, elles furent soutenues par Aaron et Hur. A gauche de la colline, on voit la bataille. Dans les airs, un oiseau de proie fond sur une cigogne.

Gravures : V. S. 10, J. Punt, 1751 ; 11, J. J. Preisler.

(Voir planche 6, VI.)

10. ÉLÉVATION DE LA CROIX.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce carrée oblongue.

Le Christ, couché sur la croix, traverse diagonalement le tableau. Un de ses bourreaux, assis au pied de l'instrument de supplice, aide à le dresser ; un second s'est arc-bouté sous le milieu de la croix et fait effort de son dos pour la soulever ; un troisième manœuvre avec une échelle dans le même but ; un soldat coiffé d'un casque pousse de sa main aux bras de la croix; par terre se trouve une bêche.

Gravure : V. S. 10, J. Punt, 1747. La gravure porte l'inscription : *J. de Wit delineavit aq. forti. J. Punt sculpsit,* 1747.

(Voir planche 8, I.)

10bis. ÉLEVATION DE LA CROIX.

Esquisse du tableau précédent.
Paris. Musée du Louvre, Salle Lacaze, 103.
Panneau. H. 33, L. 38.

L'esquisse décrite par J. Smith (IX, 290) sous le nom de *The Lowering of the Cross* (l'Abaissement de la Croix) est en réalité l'*Élévation de la Croix* de la salle Lacaze. Elle fut vendue, à la vente de Lady Stuart, en 1841, au prix de 44 guinées et achetée par M. Nieuwenhuys.

La mesure donnée par Smith diffère quelque peu: 1 pied 3 pouces, sur 1 pied 6 pouces, c'est-à-dire 38 cent. sur 46.

11. SACRIFICE D'ABRAHAM.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers
Pièce octogone.

Le patriarche lève la main droite pour porter le coup fatal à son fils dont il tient la tête de la main gauche et qui, les yeux bandés, est lié sur le bûcher. Un ange descendant du ciel, les ailes déployées, les draperies flottantes au vent, arrête la main prête à frapper. Abraham tourne la tête pour voir qui le retient et aperçoit l'ange. Dans le bas, à gauche, on remarque, dans les broussailles, le bélier qui prendra la place d'Isaac.

Le tableau présente des analogies assez frappantes avec le plafond du Titien consacré au même sujet, dans la sacristie de l'église Santa Maria della Salute, à Venise, pour que l'on puisse admettre que Rubens se soit inspiré de cette œuvre.

Gravures : J. De Wit; V. S. 10, J. Punt, 1747.

La gravure de Punt porte l'inscription *J. de Wit delineavit aq. fort. J. Punt sculpsit,* 1747. Le dernier graveur s'est contenté de pousser plus loin les travaux du premier sur le même cuivre. Le musée Plantin-Moretus possède un exemplaire de l'eau-forte de J. De Wit. Celle-ci n'est pas mentionnée par Voorhelm Schneevoogt.

(Voir planche 8, II.)

11BIS. SACRIFICE D'ABRAHAM.

Esquisse du tableau précédent.
Paris. Musée du Louvre, Salle Lacaze, 101.
Panneau. H. 50, L. 65.

Abraham est vêtu de rouge ; une draperie bleue se trouve par terre ; l'ange porte une draperie jaune. L'esquisse présente quelques différences avec le tableau gravé ; elle est carrée tandis que la peinture terminée était octogone; elle a un arbre noueux, à gauche, dont on ne voit dans la gravure que quelques branches.

La différence entre la forme carrée et octogone n'a pas d'importance :

Rubens ayant laissé les quatre coins de l'esquisse vides. La même différence se remarque entre les autres esquisses et les tableaux octogones de la même suite.

Photographie : Ad. Braun.

12. RÉSURRECTION DU SAUVEUR.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce carrée oblongue.

Le Christ s'élève au-dessus de la terre, tenant d'une main un drapeau, de l'autre, le linceul qui lui flotte autour des reins. Des trois soldats qui gardaient le tombeau, l'un s'enfuit tout éperdu ; le second, étendu sur le dos, cherche à se lever, plein de frayeur ; le troisième est encore endormi. Le fond est occupé, à gauche, par le ciel nuageux, sur lequel le Christ projette une lumière resplendissante ; à droite, par un rocher.

Gravures : V. S. 9, Jac. De Wit ; 10, J. Punt, 1747.

13. TRIOMPHE DE JOSEPH EN ÉGYPTE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

Joseph conduit le char royal sur lequel Pharaon l'a fait monter ; quatre chevaux attelés de front le traînent ; à la tête de l'un d'eux, un conducteur tient la bride. Deux trompettes, soufflant vigoureusement dans leurs instruments, marchent à côté du char. Dans le fond, on voit un palais et un obélisque.

Gravures : V. S. 9, Jac. De Wit ; 10, J. Punt, 1747.

(Voir planche 8, III.)

14. ASCENSION DE JÉSUS-CHRIST.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce carrée oblongue.

Le Christ monte au ciel, le bras étendu et la jambe repliée comme pour voler. Le ciel est couvert de nuages; mais, dans la partie que le Sauveur traverse, un rayon de lumière descend et l'enveloppe de clarté. Au-dessous, deux grands anges s'élèvent avec lui.

Gravures : V. S. 9, Jac. De Wit; 10, J. Punt, 1748.

14bis. ASCENSION DE JÉSUS-CHRIST.

Esquisse du tableau précédent.
Vienne. Musée de l'Académie des Beaux-Arts, 634.
Panneau. H. 33, L. 32.

Le Christ porte une draperie rouge et monte dans une lumière blanche. Cette esquisse fut vendue à la vente de Jacques De Roore, à La Haye, le 4 septembre 1747, 31 florins.

Photographie : Victor Angerer.

15. ENLÈVEMENT DU PROPHÈTE ÉLIE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

Le prophète Élie est assis dans un char à deux roues, traîné par deux chevaux. Une de ses mains est étendue, l'autre levée et tenant le manteau qu'il va faire tomber sur la terre. L'attelage qui roule sur les nuages et le prophète projettent sur le ciel de vives clartés.

Gravures : V. S. 9, Jac. De Wit ; 10, J. Punt, 1750.

(Voir planche 8, IV.)

15bis. ENLÈVEMENT DU PROPHÈTE ÉLIE.

Esquisse du tableau précédent.
Gotha. Galerie Ducale, 93.
Panneau. H. 32, L. 43.

Il y a des différences sensibles entre le tableau gravé et l'esquisse. Dans cette dernière, on distingue clairement le second cheval, dont la présence sur le tableau gravé ne peut être soupçonnée que par une ligne courbe dessinant sa croupe.

Cette peinture fut achetée, en même temps que les nos 19bis, 21bis, 25bis et 30bis, par le duc de Gotha Ernest II, au prix total de 110 louis, du marchand de tableaux de Burtin, à Bruxelles, en 1801.

Photographie : H. Patzold.

16. ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce carrée oblongue.

MARIE, les bras étendus, les yeux levés et enveloppée d'une clarté surnaturelle, monte vers le ciel. Trois grands anges, au vol impétueux, se pressent autour d'elle pour l'emporter vers la demeure céleste.

Gravures : V. S. 9, Jac. De Wit ; 10, J. Punt, 1750.

L'esquisse de ce tableau, haute de 15 et large de 19 pouces, fut vendue à la vente de Jacques De Roore, à La Haye, le 14 septembre 1747, 35 florins.

Une répétition réduite de ce plafond, parut dans la vente des tableaux du refuge de l'évêché de Gand, en 1788. Elle ornait jadis la Sodalité des Jeunes Gens, à Anvers. Un des trois anges y manquait. (Voir 4.)

17. ESTHER DEVANT ASSUÉRUS.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

LA belle juive s'est avancée jusqu'au haut des degrés qui conduisent au trône royal. Là, elle s'est affaissée et deux suivantes la soutiennent. Le roi se soulève à moitié sur son siège, et la touche de son sceptre. Deux guerriers et un chien se tiennent à côté de lui, sur le devant du tableau ; la tête d'un courtisan coiffée d'un bonnet de fourrure se montre, de l'autre côté du trône. Le fond est occupé par une colonnade circulaire.

En composant ce tableau, Rubens s'est évidemment inspiré du plafond de Paul Véronèse, dans l'église de St. Sébastien à Venise, qui représente le Couronnement d'Esther.

Gravures : V. S. 9, Jac. De Wit ; 10, J. Punt, 1751.
(Voir planche 8, V.)

17BIS. ESTHER DEVANT ASSUÉRUS.

Esquisse du tableau précédent.
Académie des Beaux-Arts de Vienne, 652.
Panneau. H. 49,3, L. 58.

LES différences entre le tableau et l'esquisse sont considérables. Le roi porte un manteau écarlate et or, bordé d'hermine ; Esther, un riche vêtement blanc, or et jaune. La partie peinte de cette belle esquisse est dodécagone et fortement empâtée.

Photographie : Victor Angerer.

Smith (II, 643) décrit une autre esquisse de la même composition, mais plus petite et à huit figures, dans la collection de M. Norton. (Voir 3).

Celle du musée de l'Académie des Beaux-Arts à Vienne étant de la main de Rubens, il y a lieu de douter de l'authenticité de l'autre.

18. COURONNEMENT DE LA VIERGE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce carrée oblongue.

La Vierge est assise sur les nuages, entre Dieu le père et Dieu le fils. Elle étend la main gauche, la droite est posée sur la poitrine ; elle lève les yeux sur son divin fils, avec une expression de bonheur extatique. Dieu le père tient d'une main le globe terrestre appuyé sur son genou ; de l'autre, il touche la couronne, au-dessus de la tête de Marie. Dieu le fils tient la couronne de ses deux mains ; le Saint Esprit plane au-dessus de la Vierge. De vives clartés se projettent des quatre personnages.

Gravures : V. S. 9, Jac. De Wit ; 10, J. Punt, 1751 ; 40 (Vierges) Christophe Jegher, gravure sur bois.

La gravure de Jegher est en sens contraire des deux autres. Le dessin en est plus hardi et diffère dans quelques minimes détails. La plus importante de ces variantes est que, dans la gravure de Jegher, on voit entièrement le manteau du Christ qui est coupé dans le travail des deux autres artistes.

(Voir planche 9.)

18bis. COURONNEMENT DE LA VIERGE.

Esquisse du tableau précédent.
Paris. Musée du Louvre, Salle Lacaze, 104.
Panneau. H. 38, L. 48.

La Vierge est vêtue de draperies blanches et bleues. Dieu le père porte une draperie jaune sur un vêtement blanc. L'esquisse contient deux têtes d'anges, dans les nuages du bas, qui manquent dans la gravure.

Photographie : Ad. Braun.

19. SAINT ATHANASE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

Le saint, coiffé d'un chapeau à larges bords et portant un ample manteau au-dessus de ses vêtements ecclésiastiques, tient d'une main un livre appuyé sur la hanche ; de l'autre, la crosse avec laquelle il terrasse Arius, couché en travers du tableau, sous le pied du saint. L'hérésiarque, les mains levées, implore la pitié de son vainqueur. Un ange déployant une banderole plane à la hauteur de la tête de St. Athanase.

Gravures : V. S. 10, Punt, 1753 ; 11, J. J. Preisler.

(Voir planche 8, VI.)

19bis. SAINT ATHANASE.

Esquisse du tableau précédent
Gotha. Galerie ducale, 84.
Panneau. H. 48, L. 62.

Il y a des différences entre l'esquisse et le tableau gravé, spécialement dans la pose de l'hérésiarque. (Voir 15bis.)

Photographie : H. Patzold.

20. SAINTE ANNE ET LA VIERGE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce ovale.

Ste. Anne est assise et Marie est debout, à côté d'elle, sur des nuages. La mère a placé l'une des mains sur l'épaule de sa fille ; de l'autre, elle touche la main de la Vierge. Sa tête est frappée d'une vive lumière descendant du ciel et dissipant les nuages. Les deux figures sont habillées d'amples draperies couvrant le derrière de la tête et tout le corps.

Gravures : V. S. 10, J. Punt ; 11, J. J. Preisler.

21. SAINT BASILE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

Le saint est agenouillé sur des nuages, la tête nue, les mains étendues en adoration ; devant lui se trouvent deux livres, l'un ouvert, l'autre fermé. A sa gauche s'élève un autel antique. Un ange, voltigeant près de sa tête, lui montre une colonne torse ardente qui se trouve à droite. Ce fut sous cette figure qu'une voix céleste désigna St. Basile à St. Éphrem.

Gravures : V. S. 10, J. Punt, 1754 ; 11, J. J. Preisler.

21bis. SAINT BASILE.

Esquisse du tableau précédent.
Gotha. Galerie ducale, 83.
Panneau. H. 48, L. 62.

Sur l'esquisse, la tête du saint est plus renversée que sur le tableau gravé ; l'autel antique manque. (Voir 15bis.)

Photographie : H. Patzold.

22. SAINTE MARIE MADELEINE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce ovale.

La sainte est assise par terre, les cheveux dénoués, les bras et les pieds nus, la tête appuyée sur la main droite, la gauche étendue avec un geste de désolation ; la douleur est empreinte sur son visage. A sa droite, s'élève un groupe d'arbres, sur un petit tertre contre lequel elle s'accoude. A sa gauche, dans le rocher, est planté un crucifix, devant lequel se trouve un vase à parfums.

Gravures : V. S. 10, J. Punt ; 11, J. J. Preisler.

23. LE NOM DE JÉSUS.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

Les lettres IHS occupent le milieu du tableau et font jaillir dans toutes les directions des rayons éblouissants. Quatre anges voltigent à droite et à gauche, en haut et en bas. Les côtés obliques de l'octogone sont bordés de nuages.

Gravure : V. S. 10, J. Punt.

24. SAINTE CÉCILE

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce ovale.

La sainte est assise sur un nuage, devant un petit orgue qu'elle touche, les yeux levés au ciel. Derrière elle, à droite, un grand ange lui met une couronne sur la tête ; du côté opposé, un petit ange manie le soufflet de l'orgue.

Gravures : V. S. 10, J. Punt, 1759 ; 11, J. J. Preisler.

24BIS. SAINTE CÉCILE.

Esquisse du tableau précédent.
Vienne. Musée de l'Académie des Beaux-Arts, 635.
Panneau. H. 28,6, L. 44,6.

Cette esquisse se trouvait dans la collection du peintre Jac. De Wit et fut vendue à Amsterdam, le 24 mars 1755. Avec la *Ste. Eugénie,* elle produisit 52 florins.

Photographie : Victor Angerer.

25. SAINT GRÉGOIRE DE NAZIANZE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

Sur un fond de nuages, le saint évêque, vêtu de ses habits sacerdotaux et armé de sa crosse épiscopale, comme d'une lance, combat le monstre de l'hérésie. Celui-ci a des ailes et des jambes d'aigle, des

ongles crochus aux doigts, le corps d'un homme, la queue d'un lion. Touché par le bout de la crosse, il tombe en se renversant et en soufflant des vapeurs enflammées. Un ange voltigeant au-dessus de la tête de l'évêque pousse à la crosse pour donner plus de vigueur aux coups.

Gravures : V. S. 10, J. Punt ; 11, J. J. Preisler.

25bis. SAINT GRÉGOIRE DE NAZIANZE.

Esquisse du tableau précédent.
Gotha. Musée ducal, 85.
Panneau. H. 48, L. 62.

Sur l'esquisse, le monstre qui figure l'hérésie a une tête de tigre. (Voir 15bis.)

Photographie : H. Patzold.

26. SAINTE CATHERINE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce ovale.

La sainte est debout tenant de la main droite une épée dont elle pose la pointe sur la poitrine de l'empereur Maximin, représenté sous la figure d'un guerrier cuirassé étendu par terre ; de la gauche, elle tient la palme des martyrs ; elle est vêtue d'une ample draperie qui l'enveloppe toute entière. Une écharpe légère flotte autour de sa tête. Elle appuie le pied droit sur le corps du guerrier terrassé. L'instrument de supplice de son martyre, la roue, se trouve à droite, dans le bas du tableau.

Gravures : V. S. 10, J. Punt ; 11, J. J. Preisler ; 35 (Saintes), P. P. Rubens.

Rubens grava lui-même la figure principale de cette composition. Dans cette eau-forte, la Ste. Catherine est en sens inverse de la gravure de J. Punt, et en hauteur. Elle pose l'un de ses pieds sur des nuages, l'autre sur la roue. La figure du guerrier manque. Celle de la sainte martyre n'offre guère de différence avec la figure du tableau exécuté. La planche porte l'inscription *P. Paul. Rubens fecit.* Dans son premier état, elle est anonyme. Il est probable que le travail de Rubens a été retouché et complété par Vorsterman. C'est une des trois eaux-fortes que l'on peut attribuer avec une certitude suffisante

à Rubens. Elle en est de beaucoup la plus remarquable et, de toute manière, bien digne du maître (1).

(Voir planche 10.)

27. SAINT JEAN CHRYSOSTOME.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

A gauche du tableau, le saint père de l'église, portant ses ornements épiscopaux, se lève de son siège, la main et l'œil dirigés vers le ciel, comme s'il invoquait l'assistance divine. Un moine, debout sur les marches du siège, s'arc-boute contre lui comme pour le soutenir.

A droite, quatre hommes robustes, aux bras nus, renversent la statue d'argent de l'impératrice Eudoxie. On sait que le grand orateur chrétien fut accusé d'avoir prêché contre l'élévation de cette statue devant l'église de Ste. Sophie. Trois des ouvriers s'aident de bâtons ; le quatrième tire à une corde passée autour du milieu de la figure.

Gravures : V. S. 10, J. Punt ; 11, J. J. Preisler.

28. SAINT JÉROME.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

Le père de l'église est assis sur les nuages, le haut du corps nu, une draperie sur les genoux. Un livre est ouvert à côté de lui, il y pose la main gauche ; le coude du bras droit s'appuie sur le genou ; la main est étendue. Le pied droit repose sur la tête du lion, couché également sur les nuages.

Un petit ange voltige à gauche en sonnant de la trompette. Une lueur céleste traversant les nuages descend sur le saint, qui lève la tête au ciel, comme s'il en admirait la splendeur.

Gravure : V. S. 10, J. Punt.

(1) H. Hymans : *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens.* Bruxelles 1879. P. 144.

28bis. SAINT JÉROME.

Esquisse du tableau précédent.
Vienne. Musée de l'Académie des Beaux-Arts, 636.
Panneau. H. 32, L. 47,5.

Le Saint porte une draperie rouge. Son livre est soutenu par un petit ange, qui a disparu dans le tableau définitif. L'esquisse fut vendue à la vente de Jacq. De Roore, 30 florins.

Photographie : Victor Angerer.

29. SAINTE LUCIE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce ovale.

Au milieu du tableau, la sainte martyre est attachée au pied d'un arbre, la poitrine découverte, la tête rejetée en arrière, les cheveux dénoués. Un bourreau, placé à droite, lui perce le sein de son épée. A gauche, dans les nuages, Ste. Agathe apporte à Ste. Lucie la palme des martyrs.

Gravure : V. S. 10, J. Punt.

30. SAINT AUGUSTIN.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

L'évêque d'Hippone est agenouillé sur les nuages, deux anges soutiennent, en les écartant, les bords de son manteau. Le saint regarde le ciel vers lequel il semble s'élancer. Il étend la main gauche et, de la droite, il élève un cœur percé d'une flèche.

A droite du tableau, un ange espiègle se coiffe de la mitre épiscopale. La crosse et deux livres se trouvent à son côté.

30bis. SAINT AUGUSTIN.

Esquisse du tableau précédent.
Gotha. Musée, 86.
Panneau. H. 48, L. 62.

Il n'y a que de légères différences entre l'esquisse et le tableau peint. (Voir 15bis.)

Photographie : H. Patzold.

31. SAINTE BARBE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce ovale.

Au milieu du tableau, la sainte, tenant en main la palme du martyre, a mis un genou en terre. A droite, son père s'approche, le glaive en main, pour lui couper la tête ; à gauche, se trouve la tour qui servit de prison à la sainte martyre.

Gravure : V. S. 10, J. Punt.

31bis. SAINTE BARBE.

Esquisse du tableau précédent.
Galerie de Dulwich College, 204.
Panneau. H. 32, L. 46,5.

La sainte monte sur une des deux marches qui conduisent vers la tour ; elle porte une draperie pourpre sur une robe blanche ; le bourreau un habit rouge, un turban blanc, une culotte vert foncé. Pour fond, le ciel bleu.

Photographie : Morelli.

32. LE NOM DE MARIE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

Au milieu du tableau se trouve le monogramme de Marie, formé par les lettres accouplées MAR et surmonté d'une couronne. Il en jaillit, dans toutes les directions, des rayons de lumière, qui vont s'éteindre dans les nuages couvrant les bords du tableau. Quatre anges charmants, disposés comme ceux qui entourent le nom de Jésus, mais quelque peu différents d'attitude, voltigent autour du nom.

Gravures : V. S. 10, J. Punt, 1759 ; 11, J. J. Preisler.

33. SAINTE MARGUERITE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce ovale.

La sainte martyre se tient debout au milieu du tableau. Dans la main droite, elle porte une palme ; dans la gauche, un ruban avec lequel elle tient en laisse un dragon. A côté d'elle, on voit l'agneau symbolique. Un flot de lumière, séparant les nuages, tombe obliquement sur sa tête et enveloppe toute sa personne.

Gravure : V. S. 10, J. Punt.

34. SAINT AMBROISE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone

La mitre sur la tête, tenant la crosse épiscopale d'une main, de l'autre, un livre ouvert, dans lequel il lit, le saint est debout sur un gros nuage. Deux anges voltigent à côté de lui ; l'un écarte le pan de son manteau, l'autre tient une banderole qui se déploie au-dessus de la tête du père de l'église. A sa gauche, une ruche d'abeilles, l'attribut ordinaire du saint, est posée sur le nuage.

Gravure : V. S. 10, J. Punt.

35. SAINTE EUGÉNIE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce ovale.

La sainte est agenouillée devant le bourreau, les mains liées sur le dos, la tête tendue en avant. L'exécuteur, le buste nu, a saisi sa victime par les cheveux et s'apprête à lui donner, de sa hache, le coup mortel. A gauche, deux figures, dont on ne voit que la tête et un bras, demandent pardon pour la martyre. A droite, un temple païen s'écroule ; une colonne et une statue tombent près de la sainte.

Gravure : V. S. 10, J. Punt.

L'esquisse de ce tableau, haute d'un pied, large d'un pied et demi, passa dans la vente de Jac. De Wit, à Amsterdam, le 24 mars 1755, et produisit, avec la *Ste. Cécile,* 52 florins.

36. SAINT GRÉGOIRE, PAPE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce octogone.

Le pape est assis sur son trône, la tiare sur la tête, la crosse pontificale en main. Derrière lui, vole la colombe céleste, de laquelle partent des rayons de lumière. St. Grégoire se penche en avant, comme s'il voulait s'agenouiller devant la Vierge qui lui apparaît dans une vive clarté.

Marie est debout à gauche sur un nuage et tient dans ses bras le petit Jésus tout nu ; elle tourne la tête du côté du saint pontife, comme pour l'écouter.

Gravure : V. S. 10, J. Punt.

(Voir planche 11.)

37. SAINTE ÉLISABETH DISTRIBUANT DES AUMONES.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.

Ce tableau et les deux suivants ornaient les compartiments du plafond sous le jubé. Il ne s'est conservé aucune reproduction de cette pièce. Une description manuscrite, faite peu de temps après l'incendie de l'église des Jésuites, dit que Ste. Élisabeth était debout sur un escalier de pierre, à côté duquel était assis un pauvre mendiant, à moitié nu, les jambes croisées, et regardant la sainte, vers laquelle il tendait une écuelle pour recevoir l'aumône. Elle la lui donnait de la droite, tandis que de la gauche elle tenait son manteau.

38. SAINT JOSEPH ACCOMPAGNÉ D'UN ANGE.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.

Il ne s'en est conservé aucune reproduction. D'après le manuscrit cité, le saint représenté était un martyr debout tenant une palme. Il est plus probable que c'était un St. Joseph tenant un lis. Il était difficile de distinguer la composition de ce tableau : il se trouvait au-dessus du porche de l'église et on ne pouvait le voir que par la voûte ouverte de celui-ci.

39. SAINTE CLAIRE ET SES COMPAGNES.

Jadis à l'église des Jésuites à Anvers.
Pièce ovale.

La sainte est assise dans un fauteuil posé sur une légère élévation de terrain ; elle tient dans ses mains étendues le St. Sacrement et regarde le ciel, avec une expression de foi profonde. De chaque côté de son siège, une compagne est agenouillée, l'assistant et la soutenant. Les trois personnages portent des costumes de religieuses.

Dans le fond, à gauche, on voit trois tentes de forme conique surmontées de drapeaux. Ce sont celles des Sarrasins, campés devant la ville d'Assise, qu'habitait la sainte et qui fut miraculeusement sauvée, grâce à ses prières.

Gravure : J. J. Preisler.

Voorhelm Schneevoogt et Basan se trompent en disant que Preisler a substitué *Ste. Claire* à *Ste. Catherine*. Cette dernière sainte se trouve dans le recueil du graveur allemand. Preisler a simplement ajouté *Ste. Claire* aux deux galeries gravées par lui.

(Voir planche 12.)

40. ANNONCIATION.

Vienne. Musée de l'Académie des Beaux-Arts, 633.
Panneau. Pièce ovale. H. 32,7, L. 45,3.

A gauche, on voit la Vierge, assise devant une table, sur laquelle se trouvent une lampe et un livre ; elle porte une robe blanche et une draperie bleue ; l'ange vêtu d'une draperie rouge et entouré d'une clarté céleste, descend à droite.

C'est l'esquisse d'un des plafonds qui ne furent pas exécutés, mais qui étaient mentionnés dans le contrat primitif conclu entre Rubens et le père Tirinus. Elle passa dans la vente de Jacques De Roore, à La Haye, le 4 septembre 1747, et rapporta 20 florins.

Photographie : Victor Angerer.

Il est difficile de juger de la valeur esthétique des plafonds de l'église des Jésuites, d'après les reproductions que nous en possédons. Il aurait fallu voir sur place les tableaux pour se faire une idée de l'effet que produisaient les hardis raccourcis imaginés par Rubens, afin de prêter quelque illusion de vérité à des compositions représentant, vues de bas en haut, des scènes qu'en bonne logique on eût dû voir de face. On comprend les trucs ingénieux auxquels l'artiste a été obligé de recourir pour rendre vraisemblable la peinture d'une *Adoration des Bergers* qui se passerait au-dessus de la tête du spectateur. Le moyen le plus ordinaire employé par Rubens, c'est de montrer la scène, non pas en ligne verticale, mais en ligne diagonale, de façon à ne pas faire voir précisément la plante des pieds des personnages, mais à présenter ceux-ci comme se mouvant sur un plan incliné.

Dans la *Résurrection* et l'*Ascension du Christ,* la *Chûte des Anges, Élie emporté au ciel,* l'*Assomption,* le *Couronnement de la Vierge* et *Moïse priant sur la montagne,* le sujet prête à l'audace de la représentation ; dans la plupart des autres plafonds, on peut admirer le tour de force, on ne saurait goûter la téméraire violation des lois de la nature.

Quel fut le plan d'ensemble qui guida Rubens dans le choix de ses sujets ? Pour les dix-huit premiers plafonds, la réponse à cette question n'offre pas de difficulté. Il a représenté des scènes du Nouveau Testament en regard des faits de l'Ancien Testament qui les présageaient, suivant le symbolisme de l'église catholique. La Chûte de Lucifer, le séducteur d'Ève, répond à la Naissance du Christ, délivrant le genre humain ; la Reine de Saba, venant offrir ses hommages à Salomon, figure l'Adoration des Rois ; David, triomphant de l'ennemi d'Israël, symbolise le Christ triomphant, dans le désert, de l'esprit du mal ; Melchisédech, offrant le pain et le vin à Abraham, correspond au Christ, s'offrant sous les espèces du pain et du vin, dans la dernière Cène ; Moïse priant, au sommet de la montagne, et Abraham, immolant Isaac, répondent au Christ, mourant sur la croix et priant pour son peuple; le Triomphe de Joseph et la Résurrection du Sauveur, l'Enlèvement du prophète Élie et l'Ascension du Christ, Esther élevée à la dignité de reine et l'Assomption, ainsi que le Couronnement de la Vierge, sont des faits corrélatifs dans l'Ancienne et dans la Nouvelle Loi.

Les Saints ne sont pas disposés dans un ordre rigoureux, mais n'ont pas été choisis arbitrairement. En effet, nous trouvons, dans la première galerie d'en bas, les quatre pères de l'église grecque : St. Athanase, St. Basile, St. Grégoire de Nazianze et St. Jean Chrysostome; dans la seconde, les quatre

pères de l'église latine : St. Jérôme, St. Augustin, St. Ambroise et St. Grégoire, pape. Les saints et saintes de la famille du Christ : Ste. Anne et St. Joseph, les trois patronnes de l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, et six autres saintes femmes, de grande vertu et réputation : Ste. Marie Madeleine, Ste. Cécile, Ste. Catherine, Ste. Lucie, Ste. Barbe, Ste. Marguerite, alternent avec les docteurs de l'église.

Le 15 avril 1615, on posa la première pierre de l'église que les Jésuites bâtirent à Anvers, sur un terrain attenant à leur Collège. Ce terrain leur fut donné par la ville, qui accorda en outre un subside de vingt mille florins pour les aider dans les frais de la construction. Le père François Aguilon, qui, à cette époque, était recteur du collège avait fourni les dessins (1).

D'après la gravure de la façade de l'église par Jean de la Barre, Pierre Huyssens fut l'architecte de cette partie du bâtiment. En 1621, l'église était terminée et, le 12 septembre de cette même année, elle fut consacrée par l'évêque Jean Malderus.

En 1616, le collège fut transféré ailleurs et dans les bâtiments qu'il occupait fut installée la maison des profès de la Société de Jésus. Lorsque les travaux étaient presque terminés, les chefs de l'ordre s'adressèrent à Rubens pour lui confier la majeure partie des tableaux dont ils voulaient orner l'église. Le 29 mars 1620, un accord fut conclu entre le peintre et le père Jacques Tirinus, en présence du père Charles Scribani, recteur du Collège des Jésuites, à Bruxelles.

Voici la traduction de cet accord (2) :

Le 29 mars 1620, il a été convenu entre le Sieur Pierre-Paul Rubens et le Révérend Père Jacques Tirinus, supérieur de la maison des profès de la Société de Jésus :

1° Que le susdit sieur Rubens fournira aussitôt que cela lui sera possible, et au plus tard avant la fin de l'année courante, les trente-neuf morceaux de peinture qui doivent servir pour les plafonds des galeries, tant supérieures

(1) J. C. DIERCXSENS : *Antverpia Christo nascens et crescens.* Antv., 1773. VII, 86. 144.

(2) Le texte original était en flamand et de la teneur suivante :

Den 29sten meert anno 1620, is den Eerw. pater Jacobus Tirinus, Præpositus van 't huys der professen der societyt Jesu veraccordeert met Sr Petro Paulo Rubbens.

Ten eersten dat den voorschreven Sr Rubbens soo haest het hem mogelyck sal syn immers voor het uytgaen van desen tegenwoordige jaer leveren sal de negen en dertigh stucken schilderie, de welke tot de suffyten soo van de bovenste als benedenste galderien in de

qu'inférieures, dans la nouvelle église des susdits profès, suivant la liste de ces peintures à lui remise par le susdit supérieur. Si ce dernier le trouve bon, l'artiste pourra cependant être tenu de changer quelques-uns de ces sujets.

2° Le susdit Sr Rubens sera tenu de faire de sa propre main, en petit, les dessins de toutes les 39 pièces et de les faire exécuter et achever en grand par Van Dyck et quelques autres de ses élèves, comme l'exigeront la nature des pièces et les places où elles doivent servir. Il promet d'agir en tout ceci en honneur et conscience, de telle sorte qu'il achevera de sa propre main ce que l'on trouvera y manquer.

3° Le sieur Rubens exécutera de sa propre main un autre tableau pour un des quatre autels latéraux de la susdite église, tableau qui sera désigné en temps utile par le père supérieur, ou bien, au lieu de ce tableau, il remettra au père supérieur les trente-neuf petits dessins (esquisses) mentionnés plus haut, et cela au choix du susdit Sr Rubens.

4° Au jour de l'entière remise des 39 pièces susdites, le père supérieur sera tenu de faire parvenir au susdit Rubens la somme de sept mille florins. Item, le même jour, encore autres trois mille florins pour les deux grands tableaux de nos saints pères Ignace et Xavier, déjà exécutés par le même Sr Rubens pour le chœur de la susdite nouvelle église. Et le père supérieur paiera, à partir du jour susdit, des susdits 10,000 florins au susdit Sr Rubens

nieuwe kercke van de voorschreve professen noodig syn, volgende de lyste van de selve schilderie hem overgegeven van den voors. præpositus, tot wiens geliefte nochtans sal hy gehouden syn ettelycke van dien te veranderen soo wanneer hy 't selfde nuttig bevinden sal.

Ten tweede dat den voors. Sr Rubbens de teekeninge van alle de voors. 39 stucken sal gehouden syn met syn eygen handt in 't cleyne te maken, ende door Van Dyck mitsgaders sommige andere syne discipelen soo in 't groot te doen opwerken ende volmaken als den heysch van de stucken ende van de plaetsen daer s'ingeset moeten worden wesen sal, ende belooft hierin syne eere ende conscientie te quyten in der vuegen dat hy met syn eygen hand in de selve volmaken sal 't gene men bevinden sal daer aen te gebreken.

Ten derde dat den voors. Rubbens sal met syn eygen handt opmaken een ander schilderie voor een van de vier zyde autaeren van de voors. kercke, sulcke als den voors. P. Præposito t'synen tyde gelieven sal, ofte in stede van dese laetste schilderie sal hy aen den voors. P. Præposito overleveren alle de negen en dertigh kleyne afteekeningen boven genoemt, ende dat ten keuze van den voors. Sr Rubbens.

Ten vierden sal den voors. P. Præpositus ten dage van de volle leveringe van de voors. 39 stucken aen den voors. Rubbens gehouden wesen toe te schicken de somme van seven duysend guldens, item op den selven dag nog andere dry duysend guldens voor de twee groote schilderien van onse heylige vaders Ignatio ende Xaverio, alreede door den selven

une rente annuelle, à 6 1/4 p. c., de 625 florins, jusqu'à ce qu'il lui plaira d'acquitter la susdite somme en entier ou en partie.

5° Le père supérieur sera tenu de fournir la toile ou le coutil qu'il faudra pour les susdites 39 pièces.

6° Dans le cas où un tableau devra être fait pour le maître autel de ladite église, le père supérieur ne le fera faire par personne d'autre que par le susdit Rubens, sauf conditions raisonnables et accord mutuel.

7° Le susdit père supérieur chargera, en temps utile, le susdit Sr Van Dyck de faire un tableau pour un des quatre autels latéraux de la susdite église.

Ainsi sommes nous convenus de bonne foi, en présence du Révd père Charles Scribani, recteur du Collège de la Société de Jésus à Bruxelles, ce 29 mars 1620.

Ita est

JACOBUS TIRINUS *Præp.*

Ce document existait encore dans les archives de la maison professe des Jésuites, à Anvers, au moment de la suppression de l'ordre. Le 24 novembre 1773,

Sr Rubbens opgemaeckt voor de hoochsale (1) van de voors. nieuwe kercke ende sal den voors. P. Præpositus van dien voorseyden dage voor de voorseyde f. 10,000 aen den voorseyden Sr Rubbens jaerlycx rentswys tot 6 1/4 p. c. betaelen f. 625, totter tyd toe hem gelieven sal de voors. somme ten geheele oft ten deele afftteleggen.

Ten vyffden sal P. Præpositus gehouden wesen te leveren het lynwaert ofte teycken die noodig sullen syn tot het opmaecken vande voorseyde 39 stucken.

Tes sesden ist by aldien dat voor den hoogen autaer van de voorseyde nieuwe kercke eene nieuwe schilderie sal moeten gemaeckt worden soo en sal P. Præpositus die selve door niemant anders dan door den voors. Rubbens doen maken, behouden redelycke conditie ende accoort met malkanderen.

Ten sevensten sal den voors. P. Præpositus aen den voors. Sr Van Dyck ter bequamer tydt aenbesteden eene schilderie van de voors. vier seyde autaeren der voors. kercke.

Aldus ter goeder trouwe samen veraccordeert, in de tegenwoordigheyt van den eerw. P. Carolus Scribani, rector van 't Collegie der societyt Jesu tot Brussel, desen 29 meert 1620.

(Leeger stont)

Ita est

JACOBUS TIRINUS *Præp.*

Dese gecollationneert teghens het origineel, berust hebbende in de archieven van het professie-huys der gesupprimeerde societyt Jesu, is door my ondergeschreven, actuarius van den

(1) *Hoochsale* veut dire *jubé;* il est pris ici pour *chœur.*

il fut transcrit et collationné par le greffier Van Assche. C'est cette copie que le baron de Reiffenberg a reproduite dans ses *Nouvelles Recherches sur P. P. Rubens* et, après lui, van Grimbergen dans son édition flamande de l'*Histoire de Rubens,* par Smit ; c'est elle encore que Mols a traduite dans ses notes conservées au département des manuscrits à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

A ce contrat était jointe la liste des sujets que Rubens devait traiter. Elle comprenait (1) :

1° Adam et Ève chassés du Paradis ; 2° St. Athanase ; 3° St. Michel précipitant Lucifer ; 4° St. Basile ; 5° Abraham immolant son fils ; 6° St. Grégoire de Nazianze ; 7° Le sacrifice de Melchisédech ; 8° St. Chrysostome ; 9° Joseph triomphant comme maître d'Égypte ; 10° Annonciation de la Vierge ; 11° Naissance du Christ ; 12° Trois Rois — Assomption ; 13° Ste. Marie Madeleine ravie par l'harmonie des anges ; 14° Ste. Anne ; 15° Ste. Barbe ; 16° Résurrection du Christ ; 17° Ste. Cécile ; 18° Marguerite écrasant le démon au moyen d'une croix qu'elle tient à la main ; 19° Moïse priant sur la montagne ; 20° St. Ambroise ; 21° David décapitant Goliath ; 22° St. Jérôme ; 23° Salomon sur son trône d'ivoire, avec la reine de Saba ; 24° St. Augustin ; 25° Élie montant au ciel dans un char de feu ; 26° St. Grégoire ; 27° Esther implorant Assuérus ; 28° Érection de la croix ; 29° Ascension ; 30 Ste. Lucie,

heere raed ende commissaris van het selve professie-huys Van den Cruyce, daermede bevonden te accorderen.

T'oorconden in Antwerpen, desen 24 november 1773.

J. F. VAN ASSCHE, Actuarius.

(BARON DE REIFFENBERG : *Nouvelles recherches sur Pierre-Paul Rubens.* Nouveaux Mémoires de l'Académie. Tome X. 1835. — *Historische Levensbeschrijving van P. P. Rubens.* Annoté par Victor Van Grimbergen. Antwerpen L. J. de Cort, 1840. P. 403.)

(1) 1° Expulsio Adami et Evæ e paradiso ; 2° Sanctus Athanasius ; 3° Michael Luciferum deturbans ; 4° Sanctus Basilius ; 5° Abraham immolans filium ; 6° Sanctus Gregorius Nasiansenus ; 7° Melchisedechi sacrificium ; 8° Sanctus Chrysostomus ; 9° Joseph dominus Egypti triumphans ; 10° Annunciatio B. V. ; 11° Nativitas etc ; 12° Tres Reges — Assumptio ; 13° Sancta Maria Magdalena rapta ad angelorum harmoniam ; 14° Sancta Anna ; 15° Sancta Barbara ; 16° Resurrectio Christi ; 17° Sancta Cæcilia ; 18° Margareta cum cruce in manu calcans draconem ; 19° Moyses in monte orans ; 20° Sanctus Ambrosius ; 21° David Goliath caput detruncans ; 22° Sanctus Hieronymus ; 23° Salomon in throno eburneo cum regina Saba ; 24° Sanctus Augustinus ; 25° Elias curru igneo in cœlum raptus ; 26° Sanctus Gregorius ; 27° Esther adorans Assuerum : 28° Crucifixio Christi ; 29° Ascensio Christi in cœlum ; 30° Sancta Lucia cum Sancta Agatha illi apparente ; 31° Spiritus sanctus in Pentecoste ; 32° Sancta Catharina ; 33° Sancta Elisabeth ; 34° Clara Eugenia. (BARON DE REIFFENBERG. Ibid.)

avec Ste. Agathe qui lui apparaît ; 31° La Pentecôte ; 32° Ste. Catherine ; 33° Ste. Élisabeth ; 34° Claire-Eugénie.

Comme on le voit, le nombre des pièces désignées, au moment du contrat, n'était pas complet. Cependant, il faut dédoubler, croyons-nous, les nos 12 et 34, de sorte qu'il y aurait 36 sujets indiqués. Il y a eu des modifications assez notables au programme primitif. Adam et Ève, l'Annonciation et la Pentecôte ont disparu. La Tentation de J. C., la Cène, le Couronnement de la Vierge, St. Joseph, les Noms de Marie et de Jésus ont été ajoutés.

Aux termes du contrat, les plafonds devaient être terminés avant la fin de l'année 1620. En admettant qu'ils étaient placés lors de la consécration de l'église, le 12 septembre 1621, ils n'auraient demandé que dix-huit mois de travail.

Rubens exécuta de sa main les esquisses du programme primitif. On a vu qu'une des compositions, dont le sujet fut remplacé, a été conservée. Il exécuta, en outre, les esquisses des sujets indiqués après la conclusion du contrat. Inutile de dire qu'il se fit assister par ses élèves et notamment par Antoine Van Dyck.

Au milieu du dix-huitième siècle, diverses esquisses authentiques de Rubens se trouvaient dans des collections particulières, et, dans le courant du même siècle, des répétitions des plafonds se rencontrent dans les ventes publiques. En dehors des pièces de ce genre que nous avons mentionnées, nous avons encore trouvé dans la vente de Maximilien De Hase, tenue le 10 juin 1782, à Bruxelles : « Quinze esquisses en gris représentant les plafonds des Jésuites d'Anvers par Rubens, hautes 9 pouces, larges 13 pouces, » vendues 34 florins; dans la vente de François-Corneille-Gislain de Cuypers de Reymenam, à Bruxelles, le 27 avril 1802, se trouvaient : « Dix-sept esquisses de P. P. Rubens qui ont servi de modèles pour les fameux tableaux du plafond des Jésuites d'Anvers. » Elles furent adjugées à Spruyt, au prix de 98 florins. Le bas prix atteint par ces deux lots d'esquisses prouve assez qu'on n'ajoutait nullement foi à leur authenticité.

Il est très probable que Rubens ne fournit point aux Jésuites les esquisses des plafonds. En effet, plusieurs de celles-ci figuraient déjà dans des collections particulières, avant la suppression de l'ordre. Par contre, il exécuta pour leur église, non seulement les deux tableaux pour le maitre autel dont il est question dans le contrat, ainsi que le troisième tableau dont on avait stipulé la livraison comme équivalent des 39 esquisses, mais encore un quatrième tableau pour la chapelle latérale de la Vierge. Les deux tableaux du maitre

autel sont les *Miracles de St. Ignace* et les *Miracles de St. François Xavier ;* le troisième tableau, placé sur l'autel latéral à droite, représentait une Sainte Famille, connue sous le nom du *Retour d'Égypte ;* le tableau de la chapelle de la Vierge représentait l'*Assomption de Marie* (1).

Des trente-neuf plafonds, les neuf premiers se trouvaient dans la galerie supérieure, à gauche en entrant ; les neuf suivants, dans la galerie supérieure, à droite ; les neuf suivants, dans le bas côté, à gauche ; et les n°s 28 à 36, dans le bas côté, à droite. Les trois derniers plafonds : Ste. Élisabeth, St. Joseph et Ste. Claire se trouvaient sous le jubé : le premier, à droite ; le second, au milieu ; le troisième, à gauche. Les quatre premières séries commençaient à partir du côté des autels. Le Nom de Jésus se trouvait devant l'entrée de la chapelle de St. Ignace, donnant dans la nef latérale à gauche de l'église ; celui de Marie figurait devant la chapelle de la Vierge, débouchant dans la nef opposée. Les gravures de Preisler et de Punt donnent à chacun de ces deux plafonds la place de l'autre.

Les tableaux des plafonds avaient environ 4 aunes (280 centimètres) de largeur, sur 3 aunes (210 centimètres) de hauteur. Leur côté supérieur était tourné vers les autels. Les peintures étaient entourées de cadres et d'ornements dorés ; chacune d'elles correspondait à une des arcades des deux galeries superposées qui entouraient l'église. Dans les galeries supérieures, elles étaient alternativement quadrangulaires et octogones ; dans les galeries inférieures, alternativement octogones et ovales.

L'église des Jésuites, telle qu'elle était au jour de son achèvement, était merveilleusement belle. On peut s'en convaincre par les nombreuses vues de l'intérieur qui ont été conservées et qui furent peintes, entre autres, par Antoine Gheringh et par Sébastien Vrancx. De ce dernier peintre, la galerie impériale à Vienne en possède une. D'Antoine Gheringh, il s'en trouve une au même musée ; une autre, à la pinacothèque de Munich ; une troisième, au musée de Madrid.

Les écrivains qui parlent de ce temple n'ont pas de termes assez hyperboliques pour en louer la splendeur. Un auteur cité par Gevartius (2) dit en parlant de la nouvelle église : « La beauté de l'intérieur de l'édifice fait songer à la splendeur des demeures célestes. On ne saurait dire si c'est l'éclat de l'or ou la richesse du marbre poli qui ravit davantage les yeux. Le pavement en marbre bleu et blanc ajoute à la magnificence du spectacle. La voûte du

(1) DIERCXSENS : op. cit. VII, 146.

(2) *Pompa Introïtus Ferdinandi.* P. 170.

vaisseau de l'église est toute entière ornée de rosaces d'or qui brillent dans une série non interrompue de compartiments dorés, de sorte que l'on pourrait croire à la représentation d'un ciel d'or. Des colonnes de marbre blanc soutiennent des deux côtés des galeries doubles, dont l'une est d'ordre dorique, l'autre d'ordre ionien. Toutes les deux entourent l'édifice entier, à l'exception du chœur, et, sous leurs voûtes, elles présentent un emplacement excellent pour les confessionnaux. Les plafonds de ces galeries sont plats, mais ils ne gagneraient pas a être en voûte, ou a être faits en or, vu leur matière et leur aspect. En effet, ils sont revêtus des plus nobles peintures qui représentent les mystères de notre salut dans des tableaux tirés parallèlement de l'Ancien et du Nouveau Testament, ou bien des personnages des deux sexes, fameux par la sainteté de leur vie. Tous ces plafonds ont été dessinés par un peintre célèbre, qui, eu égard aux difficultés à vaincre, dans la pose et dans la perspective, s'est, dit-on, surpassé lui même. Le chœur enfin est digne d'un palais de Dieu. On trouve ici à admirer, dans la voûte, l'art du sculpteur qui a façonné la pierre blanche, contrastant avec les marbres marquetés des degrés de l'autel et des parois. »

Une grande partie de ces splendeurs, et entre autres les plafonds de Rubens, périrent dans l'incendie allumé par la foudre qui réduisit en cendres la majeure partie de l'église des Jésuites, le lundi 18 juillet 1718, entre midi et demi et trois heures. Il ne resta debout que la façade, le chœur, les chapelles latérales et la tour. Heureusement, les quatre grands tableaux de Rubens qui ornaient les autels furent sauvés.

On comprend l'émotion que causa ce désastre. Le souvenir nous en est conservé dans deux pièces de vers parues immédiatement après la calamité, l'une en flamand (1), l'autre en français (2).

« Les trente-neuf plafons avoient été dessinés en 1711 et 1712 par

(1) *Klaegende-dicht over het onverwacht en schrickelijck verbranden totten gronde, van den overschoonen en vermaerden Tempel Godts van het Huys der Professien van de Societeyt Jesu binnen Antwerpen den* 18 *julii*, DOOR 'T SNEL BLIXEM VIER GESCHIET. *'t Antwerpen, by Joannes Paulus Robyns,* 1718. Cette pièce eut deux éditions en cette même année. La première contenait une invective contre un prêtre qui, dit-on, s'était réjoui de la catastrophe et y avait vu une punition divine infligée aux Jésuites. Cette attaque contre un membre du clergé fut supprimée dans la seconde édition.

(2) *Description de l'inestimable perte causée par l'incendie de l'Eglise de la Maison Professe des RR. PP. de la Société de Jesus à Anvers le* 18 *juillet* 1718. Avec l'explication de chaque tableau qui y a été brulé. Mise en vers par ***. Anvers, chez Jean François Lucas.

Jacques De Wit, peintre hollandais, du temps qu'il étudioit à l'académie d'Anvers, au pastel. Mais comme ces desseins étoient fort légèrement touchés, il les dessina plus en grand, et au crayon rouge, en 1720, et les fit passer sous la presse pour en avoir les contr'épreuves, avec intention de les faire graver, ainsi que beaucoup d'amateurs le lui conseilloient. Mais ayant trop d'occupations d'ailleurs, ce projet n'eut pas de suite et, en 1724, il vendit ces derniers desseins à Demoiselle Marie-Élisabeth De Waal, dame de Anckeveen.

« En 1730, il dessina de nouveau en couleurs ces trente-neuf plafons d'après ces desseins de 1712, qu'il ne vouloit point produire en public, pour leur peu de mérite, mais les copies furent admirées des connoisseurs pour le souvenir d'une si belle décoration.

« Jean Punt, très habile sculpteur d'Amsterdam, l'ayant prié, en 1743, de vouloir bien lui prêter ses desseins, pour les mettre au jour par la gravure, Mr De Wit, par amour pour les arts, voulut bien retoucher ces contr'épreuves pour la facilité du graveur ; mais cet ouvrage n'avança que lentement. »

Voilà comment Jacques De Wit lui-même a raconté l'histoire des copies qu'il fit d'après les plafonds et dont 36 pièces furent gravées par Jean Punt (1). Lui-même a gravé plusieurs estampes à l'eau-forte d'après ses propres dessins. Voorhelm Schneevoogt en cite dix : *St. Michel,* la *Naissance du Sauveur,* la *Tentation au désert,* la *Résurrection,* le *Triomphe de Joseph,* l'*Ascension de J. C.,* l'*Enlèvement du prophète Élie,* l'*Assomption de la Vierge, Esther devant Assuérus* et le *Couronnement de la Vierge ;* nous y avons ajouté une onzième, le *Sacrifice d'Abraham.*

La première planche de J. Punt est datée de 1747, la 22e de 1759 ; les 14 suivantes ne portent point de date, mais le frontispice porte celle de 1763. Certains exemplaires sont pourvus du titre imprimé suivant : *De Plafonds of Gallery stukken uit de kerk der Eerw. P. P. Jesuiten te Antwerpen, geschilderd door P. P. Rubens naer deszelfs echte schilderyen geteekent door Jacob De Wit en in 't koper gebragt door Jan Punt. Te Amsterdam by Jan Punt. MDCCLI.* Cette dernière date prouve que le graveur fit paraître une partie de son travail avant l'achèvement de toutes les planches.

Dans la vente de la collection de Jacques De Wit qui eut lieu, après sa mort, en 1755, à Amsterdam, parurent les 36 plafonds, avec le titre composé pour la publication de Jean Punt, dessinés à la craie rouge et

(1) *Description des églises d'Anvers,* par JAC. DE WIT, traduite par Mols dans ses *Notes sur Rubens,* existant, en manuscrit, à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

noire. On vendit également les contre-épreuves de ces dessins. Les deux lots furent achetés par J. Punt, le premier à 50, le second à 70 florins. La collection des 36 aquarelles, d'après les plafonds, fut acquise, à la même vente, par De Leth pour 250 florins (1).

Les 36 aquarelles parurent dans la vente de Ploos van Amstel, ainsi que 14 copies à la craie rouge et noir (2).

Les mêmes aquarelles revinrent encore dans la vente De Visser, à La Haye, en 1879, et furent achetées, au prix de 325 florins, pour le musée Plantin-Moretus d'Anvers où elles se trouvent actuellement.

Plusieurs des contre-épreuves des dessins faites pour le graveur par De Wit étaient, il y a peu d'années, en possession de M. Jos. Linnig, graveur et marchand d'estampes à Anvers. Ils périrent pour la plupart dans un incendie. Une seule pièce fut sauvée et donnée par M. Linnig au musée Plantin-Moretus. C'est le *St. Jean Chrysostome*. M. René della Faille, d'Anvers, possède trois feuilles d'une autre suite de dessins à la sanguine, probablement la seconde des deux que fit De Wit, ce sont le *St. Ambroise,* la *Ste. Eugénie* et le *St. Jean Chrysostome.*

Le graveur Jean-Juste Preisler grava la première galerie d'en haut et la première d'en bas ainsi que la *Ste. Claire.* Nous avons parlé des différences que ces gravures présentent avec celles de Jean Punt. Preisler attribue les plafonds à la collaboration de Rubens et de Van Dyck, et ce non sans raison, comme on l'a vu. Dans sa préface, il dit que la plupart des pièces sont de la composition de Rubens, et quelques-unes de Van Dyck, allégation qui n'est fondée sur aucune preuve.

Ces gravures furent faites d'après des croquis pris par un peintre de réputation, de Dresde, nommé Müller. Elles furent publiées à Nurenberg par George-Martin Preisler, en 1735, sous le titre de *Clarissimorum virorum P. P. Rubens et Ant. van Dyck præcellentissimæ celeberrimæque picturæ quæ olim in amplissimo R. R. P. P. Soc. Jesu Antwerpiensium templo fuerunt.*

Müller avait probablement copié aussi les autres plafonds. En effet, nous possédons nous-même une aquarelle de la *Ste. Barbe* ayant exactement la dimension des gravures de Preisler.

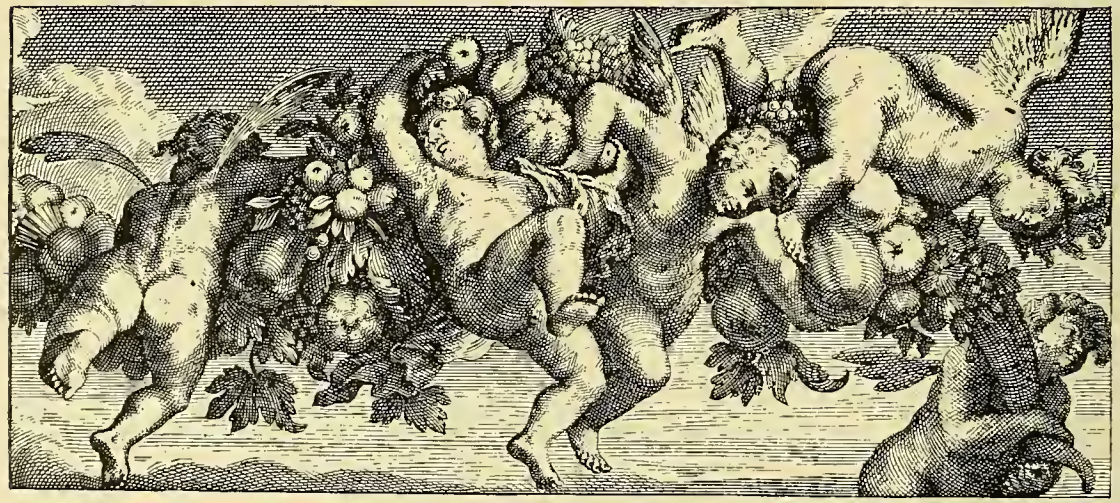
La gravure de la *Tentation de J. C. au désert,* par Christophe Jegher, fut faite en 1633. Dans les comptes d'ouvriers de l'officine plantinienne, on

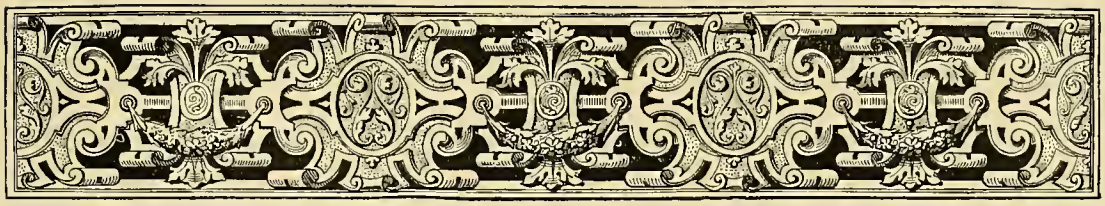
(1) *Catalogus Jacob De Wit.* Amsterdam, 1755. P. 44, 47, 90.

(2) *Catalogus Ploos van Amstel.* Amsterdam, 1800. I, 174.

lit, sous la date du 3 au 8 septembre de cette année : « Hans Bruneel et Steven Grem ont imprimé une rame de la *Tentation du Christ,* pour Rubens, 30 sous. »

Dans les archives de l'ancienne église des Jésuites, à Anvers, actuellement l'église de St. Charles Borromée, on conserve une riche collection de dessins architecturaux de diverses parties de l'église primitive. Une partie de ces dessins est attribuée à Rubens ; mais aucun document ne prouve, d'une manière certaine, l'intervention du grand peintre. Dans les mêmes archives, nous avons trouvé une description des plafonds de Rubens faite, peu de mois après l'incendie, par un inconnu qui les connaissait bien et en avait gardé un souvenir remarquablement fidèle. Il le confia au papier « pour que les amateurs de l'art qui ont vu les plafonds puissent se les rappeler d'une manière vivante, et pour que ceux qui ne les ont jamais vus puissent s'en faire quelque idée. » Nous avons été heureux de pouvoir nous aider, en quelques endroits, de cette description fort détaillée.





B) LE TRIOMPHE ET LES FIGURES DE L'EUCHARISTIE.

(TRIOMPHES DE LA FOI).

Sous le nom de *Triomphes de la Foi,* on connaît dans l'œuvre de Rubens une suite de compositions exécutées dans le but de servir de modèles pour des tapisseries. Elles ont, en réalité, pour sujet la Glorification de l'Eucharistie. Nous les désignons sous le nom moins simple, mais plus exact de *Triomphe et Figures de l'Eucharistie.* Du temps de leur auteur, on les appelait, tantôt les *Figures et Mystères de l'Eucharistie,* tantôt le *Triomphe de l'Église.* Actuellement, ces compositions portent des noms fort disparates et incohérents, qui, déjà, leur furent donnés par les graveurs de l'école de Rubens, peu de temps après sa mort. On les désigne, entre autres, sous le titre de: la *Destruction de l'Idolâtrie,* le *Triomphe de la Nouvelle Loi,* le *Triomphe de l'Église par l'Eucharistie,* le *Triomphe de la Charité,* le *Temps qui découvre la Vérité et terrasse l'Hérésie.* Comme on pourra facilement s'en convaincre par la description qui va suivre, il ne s'agit, dans une partie de la série, que du triomphe remporté par l'Eucharistie sur ses différents ennemis ; la seconde partie représente les événements de l'Ancien Testament présageant le dogme

de l'Eucharistie ; la troisième, les Évangélistes, et les Pères de l'Église qui l'ont fait connaître et enseigné, les souverains et les papes qui l'ont confirmé et défendu.

41. LE TRIOMPHE DE L'EUCHARISTIE SUR L'IDOLATRIE.

Tableau inconnu.

La composition figure une espèce de scène de théâtre, formée par deux colonnes torses posées sur un soubassement et supportant une voûte plate. Entre ces deux colonnes est suspendue une tapisserie maintenue par deux anneaux, dans lesquels passe une guirlande de fruits. Trois anges soutiennent cette tapisserie, sur laquelle est peinte le sujet du tableau.

Rubens a donc représenté en un trompe-l'œil, simple jusqu'à la naïveté, la tapisserie et les colonnes entre lesquelles elle est censée être suspendue.

Dans le coin supérieur, à gauche, un ange apparaît dans un faisceau de rayons célestes. Il porte d'une main le symbole de l'Eucharistie, le calice surmonté de l'hostie, de l'autre la foudre. Sa vue seule suffit à mettre en fuite les sacrificateurs païens qui étaient sur le point d'immoler un taureau à Jupiter. Effrayé par l'apparition, le prêtre, un beau vieillard à barbe blanche, la tête couronnée de lauriers et enveloppée de son manteau, s'enfuit tout éperdu ; son assistant le suit ; un des immolateurs, un homme taillé en athlète, la poitrine et les jambes nues, lève le bras pour protéger sa tête ; le second, un genou plié en terre, tient le taureau par les cornes et regarde tout ébahi le messager céleste. Un joueur de lyre s'est laissé tomber, le visage décomposé par la frayeur ; un enfant, tenant une flûte à la main, pleure de saisissement ; le serviteur, portant le feu pour allumer le bûcher, s'élance également en avant.

Dans cette fuite de tous les ministres du temple, l'autel de Jupiter fulminant est renversé, la boîte à encens est tombée, le vase à libations laisse couler son contenu. Tout annonce un désarroi général. A droite, en haut, trône une statue de Jupiter auquel un prêtre et une prêtresse font une offrande.

C'est un spectacle émouvant, dans sa simplicité grandiose. Le geste noble et la belle figure de l'ange, expriment une force idéale, supérieure à toutes les puissances terrestres et forment un vif contraste avec les superbes figures

herculéennes des prêtres et de leurs aides ; la beauté sereine du messager céleste, dont le courroux anime les traits sans les altérer, fait mieux encore ressortir l'épouvante qui s'est emparée des serviteurs de l'ancienne religion et le désordre de leurs mouvements.

Rubens a su animer d'un puissant souffle dramatique cette représentation d'une lutte de deux religions, et la personnification d'une idée abstraite n'a pas fourni d'œuvre plus saisissante que celle-ci.

Gravures : V. S. (Histoire et Allégories sacrées) 13, Schelte a Bolswert ; 14, Franç. Ragot ; 15, E. Picart le Romain.

Les gravures de Bolswert et de Lauwers, faisant partie de la série du Triomphe de l'Eucharistie, furent dédiées, entre 1645 et 1656, par P. Hannecart, échevin de la ville d'Anvers, à l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas.

Tapisseries : Une tapisserie faite d'après ce modèle appartient au couvent des Dames religieuses déchaussées royales à Madrid. Le baron Erlanger en possède un exemplaire provenant de la vente du duc de Berwick et d'Albe (août 1877), exécuté par François Van den Hecke, de Bruxelles, L. 655, H. 410. M. J. Vayson, à Abbeville, en possède un troisième, signé par Jean-François Van den Hecke (1).

Le musée de Madrid (n° 1620) possède, de la même composition, une petite copie, photographiée par J. Laurent.

Voir planche 13.

41bis. LE TRIOMPHE DE L'EUCHARISTIE SUR L'IDOLATRIE.

Londres. Collection Robinson.
Esquisse. Panneau. H. 71, L. 100.

Une esquisse de ce tableau, légèrement peinte et peu accentuée, fait partie de la collection de M. Robinson à Londres. Elle nous a paru authentique. Elle fut cédée, en 1840, par M. Buchanan à J. Morrison M. P. (Sm. IX, 192). C'est probablement la même esquisse qui fut vendue dans la collection de M. de la Hante, en 1814, à 410 guinées

(1) ALPH. WAUTERS : *Les Tapisseries bruxelloises.* Bruxelles, 1878. P. 307-310.

et, en 1816, à 300 guinées, quoique Smith lui donne un autre nom (Sm. II, 497). Dans la collection Munro, on vendit à Londres, le 1 juin 1878, une esquisse du Triomphe de l'Église de Rome, ayant les mêmes dimensions.

42. LE TRIOMPHE DE L'EUCHARISTIE SUR LA PHILOSOPHIE ET LA SCIENCE.

(Triomphe du Catholicisme ou de la Nouvelle Loi).

Paris. Musée du Louvre, 432.
Toile. H. 481, L. 595.

Deux colonnes posées sur un soubassement portent une architrave et forment avec elle un encadrement. Comme dans le précédent tableau, le sujet est représenté sur une toile que quatre anges suspendent à la voûte et aux colonnes.

Au milieu de l'architrave, un cartouche porte l'inscription *Fides Catholica*. L'Eucharistie, représentée par une femme élevant le calice surmonté de l'hostie, est debout sur un char composé d'une plate-forme portant sur deux roues. A côté d'elle, se trouve un globe terrestre symbolisant le monde qu'elle a conquis ; sur le devant du char, on voit un ange, le genou en terre et tenant une énorme croix, symbole du Christianisme. Deux anges ailés, de grande taille, tirent le chariot ; deux petits anges le poussent. Au devant de la figure symbolique, voltigent deux autres petits anges portant, l'un la couronne d'épines et le suaire, l'autre les clous de la croix.

Derrière le char, marche un groupe composé des représentants des idées que le dogme catholique a vaincues. C'est d'abord la Science profane, sous les traits d'un savant portant d'une main une sphère armillaire et de l'autre un livre ; puis, la Philosophie, représentée par un vieillard au buste nu et à la figure refrognée, et par une seconde figure, la tête couronnée de fleurs, caractérisant à eux deux les Stoïciens et les Épicuriens ; enfin, la Nature matérielle, symbolisée par une belle femme, à six mamelles nues. Science Philosophie et Matière, toutes ont été vaincues par la religion nouvelle et toutes suivent son char triomphal. Une dernière figure d'homme, faisant un geste d'admiration, se montre contre le cadre à gauche. Au-dessus de ce

groupe volent deux anges, dont l'un porte un flambeau et montre de la main la figure de l'Eucharistie.

Sur le devant du soubassement, on voit un réchaud sur lequel est posé un creuset contenant un cœur. Des deux côtés du réchaud, un monstre ailé, au buste de femme, à griffes de lion et à queue de poisson.

Les différents personnages sont heureusement disposés et remplissent bien la grande toile. Leur attitude inclinée, la belle pose de la figure principale qui étend la main en avant et retourne la tête, tandis que le vent fait flotter ses draperies, indiquent simplement, mais heureusement le mouvement du cortège. C'est un magnifique spécimen d'une marche triomphale rubénienne : le vainqueur se campe avec une aisance superbe et emphatique, les vaincus étalent l'ampleur hyperbolique de leurs muscles.

La peinture, aux couleurs sobres, à la lumière claire et unie, se détache sur un fond neutre. L'impression du travail est celle d'un superbe décor moins soigné, moins achevé que la galerie de Marie de Médicis. La composition est conçue avec aisance et exécutée avec beaucoup d'entrain. Les anges et la figure de l'Eucharistie, surtout, sont remarquables par l'élégance de leur tournure. Composition rubénienne, exécutée par un élève, et retouchée par le maître dans les parties principales.

Les reflets dans les draperies, la lumière abondante et claire et toute la facture indiquent la date de 1626 à 1628.

Gravures : V. S. 16, Nic. Lauwers ; 17, Fr. Ragot ; 18, Anon. (Mariette exc.) ; 19, Anon. (H. Jans exc.). (Inconnu à V. S.) Ch. de Billy. La gravure de Nic. Lauwers porte dans le cartouche fixé à l'architrave le titre : *Novæ Legis Triumphus.*

Tapisseries : Des exemplaires de la tapisserie, faite d'après ce modèle, se trouvent au couvent des Dames religieuses déchaussées royales, à Madrid, dans la collection du baron Erlanger, et dans celle de M. Michel Ferrié à Marseille. Le dernier est signé par Jean-François Van den Hecke, de Bruxelles.

Le musée de Madrid (n° 1622) possède une petite copie de cette composition, photographiée par J. Laurent.

L'église de St. Pierre, à Gand, possède une ancienne copie de dimensions plus grandes, ayant appartenu à l'ancienne abbaye de St. Pierre (1).

Voir planche 14.

(1) CH. PIOT : *Rapport sur les tableaux enlevés à la Belgique en* 1794. Bruxelles, 1883. Pp. 428, 430, 439.

43. LE TRIOMPHE DE L'EUCHARISTIE SUR L'IGNORANCE ET L'AVEUGLEMENT.

(Triomphe de l'Église).

Tableau inconnu.

Une femme richement vêtue de velours bleu, carmin et blanc et portant l'Eucharistie, est assise sur un char traîné par quatre chevaux blancs, conduits par autant de figures allégoriques, représentées par des jeunes filles. Un des chevaux est monté par un ange tenant un dais en forme de parasol, sur le manche duquel sont attachées les clefs papales entrecroisées. Au-dessus des autres chevaux vole un génie, tenant d'une main une palme et de l'autre une couronne, ainsi que deux anges soufflant dans la trompette de la Renommée. Sur le siège du char, un petit ange, au-dessus duquel planent la divine colombe et d'autres anges. Derrière les chevaux marchent des personnages allégoriques. Au-dessus de la figure qui symbolise l'Eucharistie, un ange tient la tiare qu'il va lui poser sur la tête ; un autre ange soutient la traîne du manteau de la même figure. Sous les roues du char, la Discorde et l'Envie sont écrasées. Un homme au buste nu, avec un bandeau sur les yeux, et un autre, à tête chauve et à oreilles d'âne, marchent derrière le char et sont poussés par une femme portant une lampe.

Au milieu de la rampe se trouve un globe terrestre autour duquel s'enroule un serpent ; un gouvernail et une palme sont appuyés contre le globe.

Le tout est encadré d'une manière analogue aux autres Triomphes.

Le même entrain, le même mouvement joyeux et triomphal qui caractérisent la composition précédente distinguent encore celle-ci.

L'allégorie est assez transparente, quoique trop compliquée pour être expliquée dans tous ses détails. Le dogme de l'Eucharistie soutenu par la Papauté marche au triomphe final, en écrasant l'Envie et la Discorde et en dissipant, par la lumière de l'enseignement catholique, l'Aveuglement et l'Ignorance. Par ce dogme et par son esprit de sagesse, l'Église doit vaincre et gouverner le monde entier.

Gravures : V. S. 20, S. a Bolswert ; 21, Anon. (N. Lauwers exc.) ; 22, Anon. (G. Hendrickx exc.) ; 23, F. Ragot ; 24, Anon. (C. Galle exc.) ; 25, C. M. Vermeulen. La gravure de S. a Bolswert porte le titre *Ecclesia per S. Eucharistiam triumphans.*

Tapisseries : Au couvent des Dames religieuses déchaussées royales à Madrid, dans la collection du baron Erlanger et dans celle de M. Michel Ferrié. La seconde est exécutée par François Van den Hecke et la troisième par Jean-François Van den Hecke. Dans la tapisserie du baron Erlanger, la femme sur le char ne porte point l'Eucharistie, mais une croix rayonnante.

Le musée de Madrid (n° 1619) possède une petite copie et l'église de St. Pierre, à Gand, une plus grande répétition de cette composition. La première a été photographiée par J. Laurent de Madrid.

Voir planche 15.

44. LE TRIOMPHE DE L'EUCHARISTIE SUR L'HÉRÉSIE.

(Triomphe de la Vérité).

Tableau inconnu.

Le Temps, figuré par un vieillard ailé armé d'une faux, s'élève dans les airs en portant la Vérité, représentée sous les traits d'une jeune femme, aux cheveux flottants, vêtue d'une draperie blanche, dont la tête est entourée d'une gloire, dans laquelle on lit le mot *Veritas*. De son doigt levé elle montre une banderole, suspendue entre des guirlandes de fruits attachées au lambris, sur laquelle on lit : *Hoc est Corpus meum*. Devant elle, à gauche, s'enfuient deux hideuses figures d'hommes, dont l'une est armée d'un poignard : elles symbolisent le Mensonge et la Rébellion, ou d'autres mauvaises passions analogues, vaincues par la Vérité. Des dragons ailés volant dans les airs, lancent des flammes vers le génie bienfaisant. Sous les pieds du Temps, un autre monstre se tord, couché sur le dos.

A gauche, un autel païen est renversé par un ouvrier, armé d'un marteau. A côté de lui, on voit une mère tenant un enfant sur le bras. Par terre, Luther est étendu, se lamentant, entre ses livres ; Calvin, la face livide, cherche encore à défendre sa doctrine, et un troisième hérésiarque, Tanchelin, le buste nu, serrant dans la main un ostensoir, est à moitié culbuté. A droite, un moine apostat est foulé aux pieds par un savant qui s'incline devant la Vérité, tandis qu'un second docteur, tenant un livre ouvert, lève les yeux vers elle.

Dans la partie inférieure, la tapisserie sur laquelle est peinte la composition

est soulevée et laisse voir un lion tenant un renard entre les pattes. Encadrement analogue à celui des pièces précédentes.

La Vérité est une figure de femme remarquablement belle, pleine d'élan. Tous les autres personnages sont animés d'un mouvement intense et dramatique.

Le sens de l'allégorie est clair : le Temps fera triompher la vérité du dogme de l'Eucharistie sur toutes les doctrines ennemies.

Gravure : V. S. 27, Adrien Lommelin. Dans le haut de l'estampe, on lit : *Tempus Veritatem producens.*

Tapisseries : Au couvent des Dames religieuses déchaussées royales, à Madrid, et dans la collection de M. Bracquenié, le tapissier bien connu.

Le musée de Madrid (n° 1618) possède une petite répétition de cette composition ; l'église de St. Pierre, à Gand, une copie plus grande.

Au British Museum se trouve le dessin d'un premier projet de cette composition. La Vérité s'y avance seule, sans être soutenue par le Temps ; elle entraîne par les cheveux le premier des deux docteurs qui marchent derrière elle. Les autres personnages sont assez fidèlement conservés dans la composition définitive.

44bis. LE TRIOMPHE DE L'EUCHARISTIE SUR L'HÉRESIE.

SMITH (II, 877; IX, 294) signale une esquisse de cette composition chez Lord Saye and Sele, à Belvedere. Panneau. H. 48, L. 91.5. Cet auteur l'appelle une esquisse, largement touchée et lestement enlevée, pour une composition destinée à être exécutée en tapisserie.

45. L'AMOUR DIVIN TRIOMPHANT DANS LE DOGME DE L'EUCHARISTIE.

UNE mère, debout sur un char, tient un de ses enfants sur le bras, pendant que deux autres se pressent contre elle. Le char est tiré par deux lions, dont l'un est monté par un amour armé d'une flèche. Sur le devant du char, un pélican déchire sa poitrine pour nourrir ses jeunes.

Derrière le char, deux anges, dont l'un brûle, au moyen d'une torche, deux serpents entrelacés qui se tortillent par terre. Le second élève d'une main un cœur enflammé et porte de l'autre un arc ; douze anges, qui se

tiennent par la main et dont le premier porte un flambeau allumé, forment en volant une ronde autour de la tête de la mère.

Encadrement analogue à celui des pièces précédentes.

Dans l'entablement, une tablette, posée sur deux torches entrecroisées, porte l'inscription : *Amoris divini triumphus*

Dans le bas, un cartouche porte, au milieu, un cœur enflammé percé de deux flèches. Il est flanqué de deux cornes d'abondance d'où s'échappent des flammes et sur lesquelles sont perchées deux colombes.

La mère et le pélican symbolisent la divinité qui, dans l'Eucharistie, nourrit ses enfants de son propre corps ; les flambeaux allumés, le cœur, l'arc, les flèches et les colombes sont autant d'emblèmes de l'Amour. Les serpents brûlés indiquent l'Envie et la Haine vaincues.

En 1830, le tableau appartenait à Joshua Taylor. En 1836, il fut vendu 600 guinées à M. Pennel, qui le revendit à M. Cave. Dans la vente de la collection de ce dernier, par M. Philips, en 1841, il fut adjugé à 35 guinées. (Smith II, 495 ; IX, 188.)

Nous n'en connaissons pas le propriétaire actuel. Le tableau a beaucoup souffert.

Gravure : V. S. 26, Adr. Lommelin.

Tapisseries : Au couvent des Dames religieuses déchaussées royales, à Madrid (n° 14) et dans la collection de M. Michel Ferrié.

Le couvent des Dames religieuses déchaussées, à Madrid, possède une seconde tapisserie (n° 10) moins grande, représentant la Charité sous les traits d'une mère qui donne le sein à un enfant et en caresse deux autres. Cette charmante composition est entièrement différente de celle qui fut gravée par Lommelin (1).

Le musée de Madrid (n° 1621) possède une petite copie de cette composition, photographiée par J. Laurent.

Le musée du Louvre (n° 586 des dessins exposés) en possède un dessin fait probablement par un graveur. Dans cette pièce, l'encadrement manque. La copie et le dessin présentent le groupe des personnages d'une manière plus serrée que ne le fait la gravure de Lommelin. Celui-ci a fortement étendu en largeur la composition primitive, afin de lui donner la dimension des pièces de la même série gravées par S. a Bolswert et par Nic. Lauwers.

(1) *Descripcion de los tapices de Rubens que se colocan en el claustro del monasterio de las Señoras religiosas descalzas reales.* Madrid, Fortanet. 1881.

46. RENCONTRE D'ABRAHAM ET DE MELCHISÉDECH.

Londres. Collection du marquis de Westminster, à Grosvenor House.
Toile. H. 315, L. 580.

A la droite du tableau, Melchisédech se tient sur une élévation de trois marches ; il est richement vêtu d'un surplis en toile blanche, au-dessus duquel il porte un vêtement à manches, descendant jusqu'aux genoux, et un manteau couleur d'or, doublé d'hermine, avec une pèlerine de la même fourrure. Sa tête est couverte d'une calotte de velours rouge et ceinte de lauriers. Derrière lui se trouve un second prêtre vêtu d'un manteau rouge ramené sur sa tête, et un troisième dont on ne voit qu'une partie du profil. Un enfant relève la traîne du manteau du grand-prêtre. Un serviteur apporte sur les épaules un panier de pain ; deux autres, placés plus bas, apportent des cruches de vin ; une amphore est posée sur un des degrés, à la droite de Melchisédech.

Deux enfants distribuent des pains aux serviteurs d'Abraham. Celui-ci est vêtu en guerrier romain, il porte une cuirasse et un manteau rouge ; ses jambes ne sont couvertes que de guêtres et de sandales. Il a monté les degrés de l'estrade où se trouve le grand-prêtre et tient en mains deux pains qu'il a reçus de celui-ci. Derrière lui se tiennent six guerriers, dont cinq portent des casques et des cuirasses, un seul a la tête nue. Ce dernier mord dans un pain. Un jeune homme tient le cheval d'Abraham. Le fond est formé par une colonnade et par le ciel bleu à nuages blancs.

Cette scène est peinte sur une toile à riches bordures que des anges suspendent entre une colonnade. Du milieu de l'architrave descend sur la toile une guirlande de fleurs et de fruits. Un des bords de la tapisserie simulée est retourné, en haut et en bas.

La disposition de la scène principale rappelle celle du même sujet dans les plafonds des Jésuites et dans le tableau du musée de Caen gravé par Jean Witdoeck. Mais, entre ces trois interprétations d'un même sujet, il existe des différences essentielles. La composition et la disposition sont très décoratives ; la peinture est ferme, à contours arrêtés ; les fruits et les décors ont été faits par un élève.

Graveur : V. S. (Ancien Testament) 23, Jac. Neefs.

Tapisseries : Au couvent des Dames religieuses déchaussées royales, à

Madrid, et dans la collection de M. Michel Ferrié. Cette dernière est exécutée par Jean-François Van den Hecke.

La galerie du duc d'Arenberg possède la figure d'un homme se courbant pour soulever un vase; au fond, une draperie rouge. Toile. H. 81, L. 62. Ce paraît être le fragment d'un tableau dont la majeure partie fut détruite dans un incendie de l'hôtel d'Arenberg. Il représentait probablement la rencontre d'Abraham et de Melchisédech et l'homme peint ici était un de ceux qui soulèvent des vases.

Il y a au Musée de Madrid (n° 1617) une petite répétition de cette composition, fortement simplifiée; on n'y voit plus les deux serviteurs qui apportent les cruches de vin et Abraham n'est suivi que de deux guerriers. Cette pièce est photographiée par J. Laurent.

M. Spencer F. A. Smith, à Clifton Hill, Bristol, possède une autre réduction (Toile H. 63,5, L. 82,5), correspondant au tableau du duc de Westminster. Il existe une photographie de cette pièce.

Les trois Triomphes qui se trouvent dans Grosvenor House sont reproduits dans *L'Art,* 1882, I, pp. 173, 175, 177.

46bis. RENCONTRE D'ABRAHAM ET DE MELCHISÉDECH.

Londres. Galerie de Lord Northbrook.
Panneau. H. 65,5, L. 82.

Réduction de la composition précédente avec de légères variantes. Les hommes dans le bas du tableau portent les cruches d'un autre façon. Le cheval à gauche est plus en vue qu'il ne l'est dans le tableau du duc de Westminster.

Le petit tableau est peint, de la main de Rubens, en tons vigoureux et chauds, il est fort achevé et forme un superbe morceau de chevalet, bien soigné et bien conservé. Les contours sont nettement tracés, le jeu de lumière et des ombres est puissant; tout indique une époque peu antérieure à 1630. Ce tableau passa dans les ventes suivantes:

Julien, Paris, 1767, 3,840 fr.
Horion, Bruxelles, 1788, 3210 fl. à Looze.
Lady Stuart, Londres, 1841, £ 598-10.
Sir Thomas Baring, Londres, 3 juin 1848, £ 383-5.

47. LES ISRAÉLITES RAMASSANT LA MANNE DANS LE DÉSERT.

Londres. Galerie du duc de Westminster, Grosvenor House.
Panneau. H. 488, L. 414.

A la prière de Moïse, la manne pleut du ciel en forme de fèves. Les Israélites la recueillent. A commencer par la gauche, une femme, les bras et la moitié du corps couverts d'un vêtement jaune, porte sur la tête un panier et tient un enfant par la main. On la dit imitée de la femme de la Belle Porte d'un des cartons de Raphaël ; mais elle ne présente qu'une ressemblance vague avec cette figure. Une seconde femme, drapée de rouge et de blanc, charge un panier sur la tête et est aidée par un homme ; un autre homme cherche à lever un sac posé à terre et rempli de manne ; une jeune fille tient son tablier ouvert pour y recueillir la nourriture miraculeuse. Moïse, le bras droit levé, le bâton dans la main gauche, invoque le ciel ; il porte une draperie rouge par dessus son vêtement purpurin presque blanc. Contre le cadre, on aperçoit encore une tête de vieillard. L'encadrement est formé par deux colonnes torses, la toile peinte est soutenue par une corde rouge, à houppe ; elle est repliée en bas sur l'estrade.

La composition forme un très beau groupe, largement et sagement traité.

Tapisseries : Au couvent des Dames religieuses déchaussées royales, à Madrid, et dans la collection du baron Erlanger. Cette dernière est signée par François Van den Hecke.

Le musée du Louvre (Dessins, 20210) possède un dessin de Rubens de cette composition.

Voir planche 16.

48. LE SACRIFICE DE L'ANCIENNE LOI.

Tableau inconnu.

A gauche, on remarque l'autel sur lequel un agneau est immolé. Le grand-prêtre, la main levée, invoque la Divinité. Derrière lui se tient un autre sacrificateur. Au milieu de la composition, deux vieillards s'approchent de l'autel: l'un d'eux est vêtu d'un éphod de toile sur une robe jaune et porte un agneau sous les bras. Trois jeunes lévites les aident ; deux

d'entre eux portent des flambeaux de cire et le troisième tient un vase pour recueillir le sang de la victime. Sur le devant, deux enfants apportent une paire de pigeons. A côté de l'autel, on voit les deux piles de pains d'oblation placés sur une table, suivant les prescriptions de la Loi. A gauche, on aperçoit des fidèles chargés de leurs offrandes ; au second plan s'avancent quatre prêtres portant sur leurs épaules l'Arche accompagnée par le peuple, qui pousse des cris de joie. Ce groupe rappelle probablement le transfert de l'Arche sainte de la maison d'Obed-Edom au temple. Les pains d'oblation et l'agneau immolé figurent le sacrifice de la Nouvelle Loi.

L'encadrement est formé par une colonnade d'ordre toscan. Au milieu de la partie supérieure, un cartouche d'où partent vers la droite et vers la gauche une bande repliée de la tapisserie, figurée par Rubens, et deux guirlandes de fleurs, soutenues par deux anges. Dans le bas, un socle contre lequel s'appuient deux cornes d'abondance remplies, l'une de blé, l'autre de raisins ; sur le socle brûle une lampe antique.

Gravure : V. S. 44, A. Lommelin. (Nous supposons que le sujet de cette estampe est le même que celui du tableau, mais n'oserions l'affirmer, n'ayant jamais vu la gravure et ne connaissant aucune collection qui la possède.)

Tapisserie : Au couvent des Dames religieuses déchaussées royales à Madrid.

48BIS. LE SACRIFICE DE L'ANCIENNE LOI.

Collection de Lord Spencer, à Althorp.
Esquisse. Panneau. H. 70, L. 86,5.

OMPOSITION identique à celle de la tapisserie. Waagen l'appelle une des esquisses les plus habilement faites qu'il ait rencontrées. Elle fut exposée, en 1857, à Manchester (1).

Photographie : Cette esquisse a été photographiée pour l'exposition de l'œuvre de Rubens, organisée en 1877, à Anvers.

(1) WAAGEN : *Treasures of Art in Great Britain.* III, 458. — BURGER : *Trésors d'art en Angleterre.* P. 197.

49. LE PROPHÈTE ÉLIE DANS LE DÉSERT.

Paris. Musée du Louvre, 426.
Toile. H. 471, L. 413.

Le prophète, vêtu d'une draperie blanche jetée sur une peau de mouton, est représenté debout dans un paysage, la tête tournée du côté gauche vers l'ange qui lui apporte un pain et une coupe d'eau. L'ange porte une draperie jaune et au-dessus de celle-ci une draperie blanche à reflets roses. De ses deux ailes, l'une est entièrement, l'autre à moitié déployée. Le tableau représente une tapisserie suspendue entre deux colonnes torses.

Le peintre a produit une œuvre largement décorative, comme s'il eût voulu faciliter la tâche du tapissier. L'austère prophète et l'ange éclatant de lumière sont deux figures de pose également théâtrale. Une nuance de jaune doré domine. Somme toute, travail mal réussi dans sa rudesse voulue et dans sa tournure emphatique. Peinture d'élève retouchée par Rubens.

Gravures : V. S. (Ancien Testament) 65, Conr. Lauwers ; 66, Guill. Panneels. Cette dernière ne reproduit pas l'encadrement.

J. Stewart a gravé la même composition d'après un dessin où l'encadrement n'est qu'à l'état d'esquisse. Les deux personnages présentent quelques différences avec ceux du tableau. Dans le haut, on voit un corbeau apportant le pain et un autre oiseau.

Tapisseries : Au couvent des Dames religieuses déchaussées royales, à Madrid et dans la collection du baron Erlanger. Cette dernière est reproduite en photographie dans le catalogue illustré de la vente de la collection du duc de Berwick et d'Albe, en 1877.

Voir planche 17.

50. LES QUATRE ÉVANGÉLISTES.

Londres. Collection du marquis de Westminster, Grosvenor House.
Toile. H. 427, L. 442.

A gauche de la composition, on voit St. Luc drapé de rouge et levant les yeux au ciel ; St. Marc, vêtu de jaune, est vu de dos et accompagné du lion ; St. Mathieu, portant un manteau couleur d'ardoise, tient un livre ouvert et lève les yeux vers l'ange, qui d'une main

lui montre le volume, de l'autre le ciel. St. Jean, drapé de rouge et de pourpre et tenant en main le calice avec le serpent, lève le regard vers l'aigle qui plane au-dessus de lui. Le fond est formé par un ciel gris clair.

En haut de l'encadrement sont suspendues deux guirlandes de fruits auxquelles deux anges attachent la tapisserie. Dans le soubassement, on voit une coquille entre un dauphin et une guirlande de fleurs, qui sont le travail d'un élève.

Gravures : V. S. (Nouveau Testament) 461, S. a Bolswert ; 462, Anon. (Gaspar Huberti exc.) ; 463, Conr. Lauwers.

Tapisseries : Au couvent des Dames religieuses déchaussées royales, à Madrid et dans la collection du baron Erlanger.

Il y a au musée de Madrid (n° 1623) une petite copie de cette composition.

Voir planche 18.

50bis. LES QUATRE ÉVANGÉLISTES.

Londres. Collection Morrison.
Esquisse. Panneau. H. 64, L. 68,6.

Dans sa description de la collection Morrison, Waagen mentionne une esquisse de cette composition, qu'il qualifie de prestement enlevée. Elle se trouvait naguère, dit-il, dans la collection de M. Edward Gray (1).

51. LES PÈRES DE L'ÉGLISE ET D'AUTRES SAINTS, DÉFENSEURS DU DOGME DE L'EUCHARISTIE.

Londres. Galerie du duc de Westminster (Exposé au musée de South Kensington).
Toile. H. 427, L. 442.

Quatre Pères de l'église, avec St. Thomas d'Aquin, St. Norbert et Ste. Claire, forment un cortège se dirigeant de droite à gauche. St. Ambroise, dont on ne voit que la tête coiffée de la mitre, marche le premier ; puis vient St. Augustin, vu de dos, portant une chasuble en drap d'or ; en troisième lieu, St. Grégoire, coiffé de la tiare, portant la crosse pontificale et une chasuble or et rouge. Ces trois Pères forment un premier

(1) Waagen : *Treasures*. IV, 109.

groupe; derrière eux, au milieu du tableau, s'avancent Ste. Claire et St. Thomas d'Aquin. La sainte, sous les traits de l'archiduchesse Isabelle-Claire-Eugénie, porte le St. Sacrement des deux mains. St. Thomas, portant son livre sous le bras droit, retourne la tête et lève la main gauche, comme s'il enseignait sa doctrine. St. Norbert, habillé de blanc, porte le St. Sacrement caché sous sa robe. St. Jérôme, tout en pourpre, le chapeau de cardinal sur la tête, est absorbé dans la lecture. Dans le haut, au milieu du tableau, plane le St. Esprit.

L'encadrement est formé par deux colonnes d'ordre toscan, entre lesquelles est suspendue la tapisserie, que soutiennent deux anges; deux guirlandes de fruits sont attachées à l'architrave; au milieu de celle-ci, une banderole est enroulée autour de deux trompettes croisées, on y lit les mots: *Hic est panis qui de cœlo descendit. Joan.* 6.

Au milieu de la partie inférieure, sur le devant de l'estrade qui porte les colonnes, se trouve, en guise d'ornement, un socle sur lequel est posé un livre fermé, surmonté d'une lampe antique à double bec; un livre ouvert est tombé par terre, de chaque côté du socle.

La composition est éclairée d'une lumière abondante et uniforme, convenant bien au caractère de décoration architecturale de la tapisserie; les figures sont posées avec aisance et dignité.

Le tableau appartient au duc de Westminster; mais la salle de Rubens, à Grosvenor House, ne pouvant le contenir, le propriétaire l'a donné en prêt au musée de South Kensington, où il est fort mal exposé, à une hauteur excessive et sous les rayons brûlants du soleil. Une large crevasse au milieu de la robe de St. Thomas d'Aquin prouve les dangers de l'emplacement actuel de l'œuvre.

Le panneau primitif a été agrandi des quatre côtés; sur la partie ajoutée ont été peints une seconde colonne et des motifs d'architecture.

Gravures: V. S. (Hist. et Allég. sac.) 5, S. a Bolswert, en sens contraire du tableau; 6, Conr. Lauwers, dans le sens du tableau; 6 (sans les colonnes) Anon. (Gaspar Huberti exc.); 7 (les figures seules) Remoldus Eynhoudts; 8, (la même composition, avec les quatre évangélistes, sur une seule planche); Anon. (Bonnart, exc.); 9, (idem) Anon. (Mariette exc.); 10, F. Ragot.

Le musée de Dresde possède un dessin fait pour la gravure de Eynhoudts, probablement par le graveur lui-même.

Tapisseries: Le couvent des Dames religieuses déchaussées royales, à Madrid (nº 9.) Le même couvent possède une seconde tapisserie (nº 12),

représentant les docteurs de l'église latine, St. Grégoire, St. Ambroise, St. Jérome, St. Augustin, avec St. Dominique et St. François d'Assise. Tous sont agenouillés, les regards dirigés vers le ciel; Ste. Claire et St. Thomas d'Aquin ne se trouvent point parmi eux.

Le musée de Madrid (nº 1616) possède une petite copie de ce tableau. Voir planche 19.

51bis. LES PÈRES DE L'ÉGLISE ET Ste. CLAIRE.

Une étude pour ce tableau fut vendue à la vente de John Webb, en 1821, au prix de 100 guinées. Smith (II, 501) la qualifie d'admirablement peinte.

52. LE DOGME DE L'EUCHARISTIE CONFIRMÉ PAR LES PAPES.

Tableau inconnu.

Une femme, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu, est assise et fait glisser entre les mains un cordon sur lequel sont attachées les médailles des papes. Au-dessus d'elle, un ange tient le symbole de l'Éternité, un serpent roulé en cercle se mordant la queue. Trois petits anges tiennent les bouts du cordon auquel sont enfilées les médailles. Encadrement formé par deux colonnes torses et par deux guirlandes de fleurs et de fruits, au milieu desquelles se trouve une tête d'ange cravatée d'ailes, s'appuyant sur deux trompettes croisées.

Tapisseries : Au couvent des Dames religieuses déchaussées royales, à Madrid, et dans la collection du baron Erlanger. Cette dernière est signée par Jean-François Van den Hecke.

53. LES PRINCES DE LA MAISON D'AUTRICHE EN ADORATION DEVANT LE ST. SACREMENT.

Tableau inconnu.

Au premier plan, un empereur d'Allemagne que l'on croit généralement être Charles V, mais qui n'offre point les traits bien connus de ce prince. Il semble plutôt représenter Ferdinand II, souverain vaillant qui fut en guerre continuelle avec les protestants et fit rendre aux églises

ce que les hérétiques avaient usurpé. Il est à genoux et sa couronne est posée sur un coussin. Il porte le manteau impérial en brocard d'or, sur lequel est brodée la grande aigle allemande. Un peu en arrière se trouve Philippe IV, admirablement dessiné dans son costume royal. Son manteau est élégamment divisé sur le dos en trois parties; son bras gauche, couvert de la cuirasse, s'appuie sur la poignée de son épée; sa couronne est posée à ses pieds, sur un coussin. Sur la même ligne se trouve la belle Isabelle de Bourbon, richement vêtue de satin blanc, brodé de fleurs d'or et de perles. La blanche fraise de son cou reflète une lumière argentée sur le teint blanc de son visage. A son côté, au troisième plan, se trouve la gouvernante des Pays-Bas Isabelle-Claire-Eugénie, vêtue de la robe des Clarisses. Tous dirigent leur regard vers le Saint Sacrement. Au dernier plan apparaissent deux saints guerriers, qui peuvent être St. Rudolphe et St. Léopold, le premier avec un drapeau jaune orné d'une croix, le second avec une bannière verte et la croix. Entre les deux guerriers, un pennon, avec l'écu d'Autriche, ouvre ses deux bandes (1).

Tapisserie : Au couvent des Dames religieuses déchaussées royales, à Madrid.

54. ANGES GLORIFIANT LA SAINTE EUCHARISTIE.

Tableau inconnu.

Un groupe d'anges jouent de divers instruments, tandis que d'autres anges plus petits, dans une pose gracieuse, voltigent dans les airs en chantant les louanges du Saint Sacrement.

Tapisserie : Au couvent des Dames religieuses déchaussées royales, à Madrid.

55. ANGES GLORIFIANT LA SAINTE EUCHARISTIE.

Tableau inconnu.

Au premier plan, un ange, vêtu de bleu, accompagne d'autres anges, que l'on voit au second et au troisième plan. Tous jouent d'instruments de musique et sont représentés sur un fond vaporeux plein de lumière et d'harmonie.

Tapisserie : Au couvent des Dames religieuses déchaussées royales, à Madrid.

(1) *Descripcion de los tapices de Rubens.* Madrid, Fortanet, 1881. P. 11.

Des six pièces de cette suite qui nous sont connues par les peintures originales, celles que possède le duc de Westminster sont les plus belles. Peintes avec beaucoup de fermeté, leur largeur ne dégénère pas en rudesse. Celles du Louvre, et spécialement *Élie au désert,* sont plus sauvagement brossées.

Tous les morceaux de la série sont bien rubéniens par la facilité et les belles lignes de la composition. Les Triomphes proprement dits ont une fougue dramatique, une intensité de mouvement tout à fait hors ligne. Ils sont plus pittoresques que les peintures murales et les tapisseries des grands maîtres italiens. Ces dernières, par contre, par la placidité des poses et la simplicité de l'action, sont mieux appropriées à la décoration des édifices dont elles ne rompent pas les lignes architecturales.

La fermeté de la peinture et la netteté des contours, de même que leurs qualités distinctives, en général, assignent aux tableaux des Triomphes, comme date de leur exécution, une époque entre 1625 et 1628. Les élèves de Rubens en ont fait les accessoires, d'après ses esquisses, et ont ébauché les figures. Le maître a retouché les parties principales.

Après tout ce que nous avons dit, nous croyons superflu d'insister davantage sur l'exactitude de notre interprétation des sujets de la suite de l'Eucharistie. On a vu que Rubens a successivement traité les triomphes remportés par le St. Sacrement sur ses divers ennemis : le Paganisme, la Philosophie laïque, l'Ignorance et l'Hérésie. Il a consacré une toile à célébrer l'Amour divin dont l'institution du St. Sacrement fournit, aux yeux des catholiques, la preuve la plus élevée. Ensuite, il rappelle les figures de l'Eucharistie que contient l'Ancien Testament : Melchisédech offrant le pain et le vin à Abraham, les Israélites recueillant la manne qui leur tombe du ciel et les nourrit dans leur voyage vers la terre promise, le sacrifice de l'agneau et des pains dans l'Ancienne Loi, le prophète Élie nourri par le pain descendu du ciel. Puis viennent les Évangélistes qui ont fait connaître l'institution du Sacrement, les Pères de l'Église, qui ont enseigné, et les papes qui ont confirmé le dogme ; enfin, les princes terrestres et les anges qui défendent et glorifient l'Eucharistie.

Les cartons des *Triomphe et Figures de l'Eucharistie* furent faits, vers 1627, par Rubens, pour l'Infante Isabelle-Claire-Eugénie et servirent de modèles à des tapisseries données par la princesse au couvent des Clarisses à Madrid.

Voici les documents qui établissent ces faits :

« En janvier 1628, furent données à Pierre-Paul Rubens plusieurs perles,

à bon compte des patrons de tapisseries pour les Cordelières de Madrid. » Tel est le texte d'une annotation conservée dans un manuscrit de la collection Chifflet, à la bibliothèque de Besançon, intitulé : *Présents faits par l'Infante.*

Une note postérieure, malheureusement non datée, dit : « L'infante envoya à Madrid aux deschaussés *(lire* deschaussées) une tapisserie contenant les figures et mistères de la Sainte-Eucharistie, de laquelle les patrons, sont faits par Rubens, ont cousté trente mille florins. La tapisserie en valoit près de cent mille » (1).

Ce sont là des renseignements bien précieux. Ils nous apprennent d'abord que les cartons du *Triomphe de l'Eucharistie* furent faits par Rubens, pour l'infante Isabelle, qu'ils étaient achevés en 1628 et que les tapisseries furent terminées avant la mort de la princesse, arrivée en 1633. Nous y voyons en outre que ces tapisseries furent exécutées pour être offertes au couvent des Clarisses de Madrid. Ce couvent porte le nom de Monasterio de las Señoras religiosas descalzas reales, en souvenir de la fondatrice du couvent l'infante Doña Juana, fille de Charles Quint, reine-douairière de Portugal. Avant son mariage, l'infante Isabelle y avait demeuré huit mois; plus tard sa cousine germaine et belle-sœur l'infante Marguerite, fille de l'empereur Maximilien II, y avait pris l'habit monacal.

On sait qu'après la mort de son époux l'archiduc Albert, arrivée en 1622, l'infante Isabelle portait l'habit de l'ordre des Clarisses: c'est dans ce costume que Rubens la représente dans un des tableaux de la suite qui nous occupe. Ste. Claire avait une dévotion extrême pour le St. Sacrement, ce qui doit avoir déterminé l'infante et Rubens à choisir l'Eucharistie comme sujet des tapisseries dont la princesse voulait faire cadeau à son couvent de prédilection. Ce couvent les possède encore et les expose le Vendredi-Saint et pendant l'octave de la Fête-Dieu.

Une des pièces, le *Triomphe de l'Eucharistie sur le Paganisme,* est signée : J. Raes. F. On peut en conclure que toute la série fut exécutée par Jean Raes, le vieux, tapissier bien connu de Bruxelles.

D'après un document que nous allons citer, ce serait le cardinal-infant qui aurait envoyé les tapisseries aux Déchaussées royales ; seulement ce document, datant de quinze ans environ après l'événement, ne présente plus de garantie suffisante d'exactitude. Le roi ou son secrétaire a fait confusion

(1) Aug. Castan : *Les origines et la date du St. Ildefonse de Rubens.* Besançon. Dodivers. 1884. P. 79.

de noms. En effet, il n'existe pas de doute que les tapisseries n'aient été exécutées par ordre de l'infante et offertes par elle. Après la mort d'Isabelle, les cartons peints étaient restés à Bruxelles. Le 6 janvier 1648, le roi d'Espagne ordonna à l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas, de les envoyer en Espagne. Voici le texte de cet ordre (1) :

Sérénissime Seigneur Archiduc, Léopold-Guillaume, mon cousin, mon gouverneur et capitaine-général de mes Pays-Bas de Flandre.

Les peintures ou patrons dont il est question dans le mémoire ci-joint et qui sont restés dans la mortuaire de l'Infant-Cardinal, mon frère (que Dieu ait en sa gloire), au lieu et de la manière qu'il est dit dans ce mémoire, font défaut. Votre Altesse les fera envoyer ici par la première occasion favorable.

Que Dieu garde Votre Altesse comme je le désire.

De Madrid, le 6 janvier 1648.

Le bon cousin de Votre Altesse,

Moi le Roi.

A cette lettre était joint un mémoire de la teneur suivante (2) :

Mémoire des peintures que Sa Majesté (que Dieu l'ait en sa garde !) ordonne d'expédier de Bruxelles, où elles sont restées dans la maison mortuaire du Seigneur Infant qui est au ciel.

(1) Serenissimo Señor Archiduque Leopoldo-Guillelmo, mi primo, mi governador y capitan general de mis Païsses-Vajos de Flandes.

Las pinturas o patrones que se refieren en la memoria indussa, y quedaron de la cassa mortuoria del infante Cardinal, mi hermano (que Dio haya), en la parte y forma que se dize en dicha memoria, hazen falta para que estan destinados aqui. Vuestra Alteza que se remitan hara en la primera buena occasion que se offreziere para ello.

Nuestro Señor guarde à Vuestra Alteza como desseo.

De Madrid à 6 de enero 1648.

Buen primo de Vuestra Alteza,

Yo el Rey.

(2) Memoria de las pinturas que Su Magestad (Dios le guarde) manda se traygan de Brusselas que quedaron de la casa mortuoria del Señor Infante que este en el cielo.

Quinze pinturas grandes y otras menores de lienzo pintadas al olio para la tapiceria del *Triunfo de la Iglesia*, historia del santissimo sacramento que el Señor Infante imbio à las descalças reales de la Señora emperatriz en Madrid, que quedaron arrolladas en palacio en la galeria de los Emperadores, à cargo de Juan de Benero, ayudado guarda-joyas del Señor Infante, que este en el cielo. (Copies dans les archives de la secrétairerie d'État espagnole, aux archives du Royaume.) PINCHART : *Messager des sciences historiques*. XXXVI, 340.

Quinze grandes peintures et d'autres plus petites, sur toile, peintes à l'huile pour la tapisserie du Triomphe de l'Église, l'histoire du Saint Sacrement, que le Seigneur Infant a envoyée aux Déchaussées royales de madame l'Impératrice, à Madrid, qui sont restées enroulées au palais, dans la galerie des Empereurs, à charge de Jean de Benero, garde-joyaux adjoint du défunt Seigneur Infant.

Aux termes de ce mémoire, il y avait en 1648 quinze grandes peintures et un certain nombre de plus petites. Les premières formaient la suite complète que nous avons décrite et que les tapisseries du couvent des Dames religieuses déchaussées royales de Madrid reproduisent. Les petites pièces sont probablement les huit petits panneaux du musée de Madrid.

Les grandes toiles furent, dit-on, données par le comte-duc Olivarez à l'église du village de Loeches près de Madrid. Ce qui précède démontre le peu de fondement de cette assertion. Le comte-duc était tombé en disgrâce en 1643 et cinq ans plus tard seulement, les toiles arrivèrent en Espagne. Il n'est pas impossible cependant que Philippe IV les ait données au successeur d'Olivarez, son neveu D. Louis de Haro, et que celui-ci en ait fait présent à l'église de Loeches, une localité où Olivarez avait sa maison de campagne. Il est beaucoup plus probable cependant que le roi Philippe IV lui-même en fit cadeau à l'église des Carmélites déchaussées de Loeches.

Jusqu'au commencement de ce siècle, un certain nombre de tableaux de la suite restèrent dans cette église. Le voyage d'Espagne de Ponz et celui du père Pedro Antonio de la Puente énumèrent six pièces qui s'y conservaient vers 1770 : dans le sanctuaire du maître autel, le *Triomphe de l'Eucharistie sur la Philosophie et la Nature,* ainsi que *Abraham et Melchisédech ;* du côté de l'épître, au-dessus de la corniche, les *Docteurs de l'Église avec St. Thomas d'Aquin, St. Norbert et Ste. Claire ;* du côté de l'Évangile, les *quatre Évangélistes.* Dans le transept, du côté de l'épître, *Élie qui reçoit la nourriture de l'ange* et, de l'autre côté, les *Israélites recueillant la Manne.*

Ces tableaux furent enlevés par les Français, en 1808. Deux en furent donnés au général Sebastiani qui les vendit au Louvre, pour la somme de 60,000 francs ; quatre autres furent acquis par M. Bourke, le ministre danois, à Madrid, qui les vendit, en 1818, au premier marquis de Westminster; ce sont : *Abraham et Melchisédech,* les *Docteurs de l'Église,* les *Évangélistes* et les *Israélites recueillant la Manne.*

Le catalogue de la galerie du duc de Westminster qui nous fournit ces dernières particularités y ajoute que, lorsqu'on enleva les tableaux, ils tombèrent du chariot dans une fosse bourbeuse et que l'un d'eux, celui qui en 1830

était en possession de Sir Joshua Taylor, fut sérieusement endommagé ; le tableau en question représente, comme on l'a vu, le *Triomphe de l'Amour divin.* D'après le même catalogue, deux autres pièces, le *Triomphe de l'Église* et le *Triomphe du Christianisme sur le Paganisme,* sont restées à Loeches.

Nous nous défions de l'exactitude de ces renseignements et nous aimons mieux nous en tenir au fait, qu'à la fin du siècle dernier, il y avait à Loeches six tableaux, dont deux se trouvent actuellement au Louvre et quatre dans la galerie du duc de Westminster. Le septième connu serait celui de Joshua Taylor : nous n'avons pas retrouvé les traces des huit autres.

L'archiduc Léopold-Guillaume exécuta-t-il, en son entier, l'ordre royal ? La question peut se poser. En effet, si en Espagne on ne retrouve que six pièces, par contre, on en a retrouvé quelques autres, au siècle dernier, à Bruxelles.

Dans la *Gazette d'Amsterdam,* du mois de mai 1727, on lit : « Bruxelles, le 21 mai 1727. Six tableaux de Rubens, fameux peintre, représentant les Triomphes de l'Église et l'Entrée du Cardinal-Infant, qu'on croyoit perdus ou volés, ont été trouvés au sommier de la chapelle royale (de la cour), dans un endroit fort obscur, lorsqu'on étoit occupé à réparer les appartemens du palais pour l'arrivée du comte de Daun. Ces pièces sont d'une grandeur extraordinaire et occupent toute la grande galerie de la cour, où elles sont tendues. On sçait par l'histoire que Rubens les a peints deux fois, ainsi les tableaux pareils se trouvent à l'Escurial en Espagne. Comme ces pièces ont été cachées au moins 25 ans dans des endroits fort délabrés et qu'on ne les a vues ici que du temps de l'électeur de Bavière, on a donné ordre à un fort habile peintre (Jean Van Orley) de les raccommoder. »

Laissant de côté certaines inexactitudes évidentes de ce récit et ne tenant compte que du fait principal, nous apprenons qu'un certain nombre des Triomphes existaient à Bruxelles, en originaux ou en copies. Ils disparurent bientôt, et à jamais, peu de temps après leur découverte. Dans l'incendie du palais de Bruxelles, arrivé le 4 février 1731, les toiles des Triomphes de l'Église qui se trouvaient dans cet édifice furent consumées (1). Les auteurs diffèrent sur le nombre des pièces qui périrent ainsi. Les uns disent sept ; les autres, six ; les autres, dix. Le peintre Égide-Joseph Smeyers, contemporain

(1) ALPH. WAUTERS : *Les tapisseries bruxelloises.* P. 241.— DESCAMPS : *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant.* Rouen, 1769. P. 97. — MENSAERT : *Le peintre amateur et curieux.* Bruxelles, 1763. I. 8.

du désastre et auteur d'un catalogue raisonné manuscrit des principales œuvres de Rubens, dont une copie autographe nous a été conservée par Mols (B. R. de Brux. Ms. 5723, p. 136), affirme que quatre peintures originales des Triomphes ont péri dans l'incendie du palais. Sa version nous paraît la plus digne de foi, et il est bien possible aussi que les quatre pièces fussent des originaux qui, en 1648, pour l'une ou l'autre raison, ne furent pas envoyés en Espagne.

Il existe plusieurs copies de quelques-uns de ces tableaux.

Dans la vente des tableaux provenant des ci-devant Jésuites, faite le 12 mai 1777, à Bruxelles, on trouve cinq sujets des triomphes : le *Temps découvre la Vérité,* le *Triomphe de l'Eucharistie,* le *Triomphe du Christianisme,* le *Prophète Élie* et le *Triomphe de l'Église.*

Dans la seconde moitié du siècle dernier, dix copies existaient dans l'église des Carmes déchaussés de Bruxelles (1). Six de ces copies furent données, en 1811, par le préfet du département de la Dyle, à l'église de Goyck (2).

Plus tard, ces tableaux disparurent. En 1862, on découvrit les copies de sept Triomphes dans l'imprimerie Mertens, à Bruxelles. Elles furent vendues peu après à M. Mera, consul de Belgique à Marseille (3). C'étaient le *Triomphe de la Charité, de la Nouvelle Loi, du Christianisme,* les *Israëlites recueillant la Manne, Abraham et Melchisédech, Élie* et la *Transportation de l'Arche.*

Toutes ces copies étaient de la grandeur des originaux. Nous avons déjà mentionné les trois copies réduites qui se trouvent dans l'église de St. Pierre, à Gand, et les huit plus petites encore du musée de Madrid. L'église de St. Gilles à Bruges possède également la copie de deux pièces de la série. Les *Triomphes de l'Eucharistie,* possédées jadis par l'abbaye de St. Pierre, à Gand, étaient au nombre de quatre. Ils avaient été achetés, en décembre 1779, de Philippe Spruyt, au prix de 40 livres de gros (4).

Plusieurs fois, les *Triomphe et Figures de l'Eucharistie* furent reproduits par les tapissiers de Bruxelles.

Nous avons mentionné l'exemplaire qui se trouve au couvent des Dames religieuses déchaussées royales de Madrid, ainsi que les pièces que possèdent M. le baron Erlanger, MM. Ferrié, Bracquenié et Vayson.

(1) DESCAMPS et MENSAERT : loc. cit.

(2) A. WAUTERS : *Histoire des environs de Bruxelles.* I, 264.

(3) H. HYMANS : *Revue universelle des Arts.* XVI, 212. — *Journal des Beaux-Arts,* 1862, p. 173.

(4) *Messager des sciences historiques.* 1876, p. 211.

M. Cruzada Villaamil mentionne des tapisseries de la même suite que possède le palais royal de Madrid (1). Don Pedro de Madrazo, le savant auteur du Catalogue du musée de Madrid, nous affirme que cette série n'existe pas et n'a jamais existé au palais des rois d'Espagne.

Le tapissier François Van den Hecke exécuta deux séries de tapisseries d'après le *Triomphe de l'Église* de Rubens pour les négociants anversois François De Smidt et Ascanio Martini. Chaque série comprenait deux chambres : la première, de sept pièces, mesurait 355 aunes en longueur sur 7 1/2 aunes en hauteur ; la seconde, huit pièces, de 375 aunes de long sur 7 1/8 de haut. Le travail était mélangé d'or et d'argent et fut payé 22 florins l'aune (2). Il y a, certes, lieu de s'étonner de voir des commerçants orner leurs appartements de ces immenses compositions d'un caractère si éminemment religieux et monumental.

Le cycle complet se compose de quinze pièces : les tapisseries du couvent des Dames religieuses déchaussées royales à Madrid le prouvent, de même que le nombre des tapis exécutés pour les négociants anversois De Smidt et Martini.

Il faut noter, cependant, que dans la collection du baron Erlanger, il se trouve une suite de Triomphes de l'Église de onze pièces, provenant de la galerie du duc de Berwick et d'Albe, vendue à Paris, le 9 avril 1877. Parmi celles-ci, huit font partie des quinze pièces que nous avons décrites, tandis que trois autres, quoique ornées d'un encadrement semblable, ne figurent pas dans notre description. Ce sont le *Roi David,* la *Force* et l'*Espoir de répandre la Foi.* Les deux dernières sont signées par Jean-François Van den Hecke, de Bruxelles. Les tapis ont été évidemment tissés pour être réunis à la suite des Triomphes. Nous ne croyons cependant pas qu'ils s'y rattachent, ni même que Rubens en ait fourni le modèle. En voici toutefois la description :

Le Roi David. — Le roi David est assis à gauche jouant de la harpe; il porte une couronne de laurier. Sa barbe est forte, ses cheveux longs, sa tunique bleue, son manteau couleur d'or, à ramages bleus et à doublure d'hermine. Au milieu de la composition se trouvent deux anges, tenant en main une bande couverte de musique et chantant, tandis que le roi les

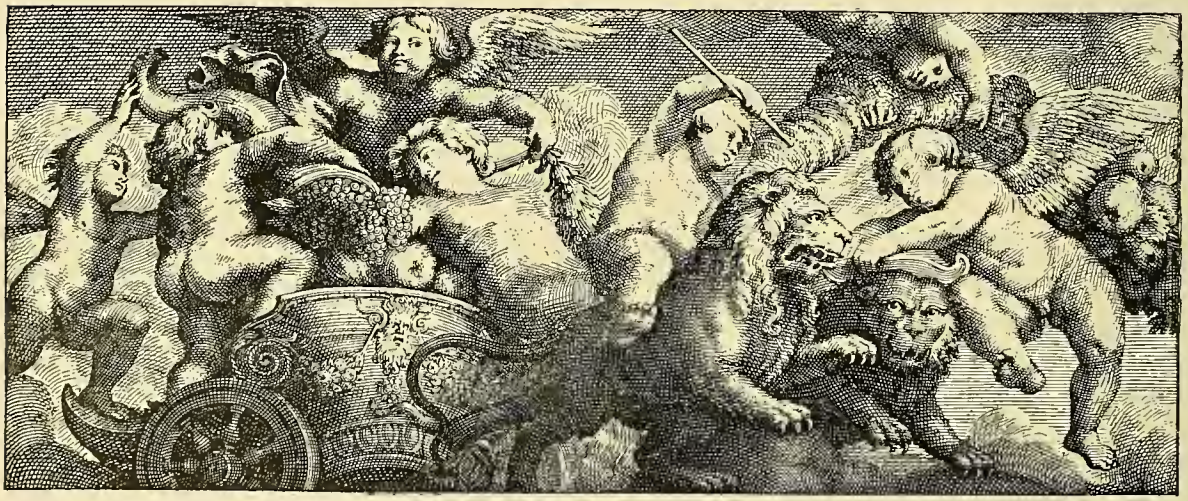
(1) CRUZADA VILLAAMIL : *Rubens diplomatico Español. Madrid,* 1874. P. 377.

(2) F. J. VAN DEN BRANDEN : *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Anvers, 1883. P. 554.

accompagne. Deux colonnes torses, entre lesquelles est suspendue une guirlande de fleurs et de fruits bordent la tapisserie.

La Force (Fortitudo). — Samson, jeune encore, vêtu d'une robe bleue, au-dessus de laquelle est jetée la peau d'un lion dont la gueule couvre sa tête, enlève du bras gauche une partie du fût d'une colonne qu'il vient de briser ; du bras droit il porte une autre colonne plus grosse dont on voit le chapiteau. Le mot *Fortitudo* se trouve dans un cartouche relié par deux guirlandes aux colonnes torses qui bordent la tapisserie sur les deux côtés. Sous le cartouche, est suspendue une tête d'ange.

L'Espoir de répandre la Foi (Spes dilatandi Fidem). — Sur le bord de la mer, une femme, agenouillée sur un bloc carré, pose la main droite sur la poitrine. La main gauche est étendue montrant la mer. Elle porte un vêtement blanc et, au-dessus de celui-ci, un manteau rouge doublé d'hermine. Sa tête est couverte d'une couronne de fleurs. A ses pieds gisent deux rames ; contre le bloc, sur lequel elle est agenouillée, s'appuie une ancre. Derrière elle, un matelot, à la veste et au bonnet bleus, est endormi sur une barquette renversée. Les colonnes et le cartouche de l'encadrement sont identiques à ceux de *la Force*.



c) LE CHRIST ET LES DOUZE APOTRES.

56-67. LES DOUZE APOTRES.

Madrid. Musée du Prado, 1567-1578.
Toile. H. 108, L. 84.

St. Pierre, un vieillard à cheveux blancs, regarde le ciel d'un air contrit. Il tient une clef dans chaque main et porte un vêtement gris-perle. Peinture lisse, exécutée avec beaucoup de soin ; ombres très moelleuses.

St. André. Barbe et cheveux bruns, le crâne chauve, un bras appuyé sur sa croix, draperie rouge. Peinture faible.

St. Jacques Majeur. Tête robuste et énergique, barbe et cheveux noirs, draperie rouge. Dans la main gauche, il tient un bâton de pèlerin ; dans la main droite, un livre. Figure largement brossée, vivement éclairée, bien digne du maître.

St. Jean est une figure pâle et blonde ; vêtu d'une draperie rose, il tient un calice d'une main et de l'autre le bénit. La tête est bien réussie; le reste du corps est de moindre valeur.

St. Thomas. Jeune homme à la chevelure abondante, aux chairs fortement éclairées ; il tient une hallebarde à la main. Dans le catalogue du musée de Madrid, il porte, par erreur, le nom de St. Judas Thaddée.

St. Philippe. Tête vue presque de profil, pleine de douceur et de recueillement, éclairée d'une belle lumière aux ombres transparentes. Il tient de la gauche une croix et pose la droite sur la poitrine. Il a la barbe et les cheveux gris et porte une draperie bleu d'ardoise.

St. Barthélemy. Vieillard aux cheveux blancs, au crâne dénudé, regardant le ciel et tenant un couperet à la main. Beau d'expression, inférieur de coloris.

St. Matthieu. Figure sombre enveloppée dans un manteau brun, une équerre à la main. La carnation est hâlée ; les ombres sont opaques. Œuvre inférieure. Le catalogue du musée de Madrid lui donne le nom de St. Thomas.

St. Simon. Vieillard à longue barbe, à cheveux blancs, au crâne nu, vu presque de face. Il porte un vêtement bleu, et tient à la main un livre dans lequel il lit attentivement. Le catalogue du musée de Madrid le désigne sous le nom de St. Matthias.

St. Judas Thaddée. Vu de profil, barbe et cheveux longs, chairs fortement éclairées ; il lit dans un livre qu'il tient à la main. Vêtement pourpre clair. Peinture ordinaire. Désigné sous le nom de St. Simon par le catalogue du musée de Madrid.

St. Matthias. Il regarde le ciel d'un air inspiré et lève une main à la hauteur de la poitrine ; de l'autre, il tient une grande hache. Belle figure, pour autant que la hauteur à laquelle elle est suspendue permet de la distinguer. Le catalogue du musée de Madrid l'appelle St. Matthieu.

St. Paul. Il a une abondante chevelure bouclée, une longue barbe brune; d'une main il tient un livre à moitié caché sous son vêtement ; l'autre s'appuie sur la garde d'une épée, la pointe posée par terre. Ses vêtements sont couleur bleu d'ardoise. Peinture soignée.

Photographies : J. Laurent.

Le Christ, qui primitivement faisait partie de la suite, manque au musée de Madrid.

68-80. LE CHRIST ET LES DOUZE APOTRES.

Rome. Galerie du palais Rospigliosi.

Panneau. H. 102, L. 71.5.

Dans cette série se trouve le Christ. Il est représenté le torse nu, une draperie blanche et rouge sur le milieu du corps. Ses cheveux longs, sa barbe courte et légèrement crépue sont de couleur châtain. De la main gauche, il tient la croix. Peinture claire et molle.

Les apôtres sont semblables, par le dessin, à ceux du musée de Madrid. Quelques-uns ont des draperies de couleur différente. St. Pierre porte un manteau blanc, St. Jean une draperie rouge et brune, St. Paul un vêtement vert.

Gravures des numéros 56 *à* 80 *:* V. S. (Suites) 3, Nicolas Ryckemans. La série comprend le Christ et treize Apôtres. On y trouve St. Jacques Mineur, qui manque au musée de Madrid et à la galerie Rospigliosi. Dans la gravure, il est vu de profil, tenant d'une main un gros bâton de pèlerin et de l'autre un livre caché dans son vêtement. Nous avons adopté les noms des personnages tels que Ryckemans les grava au-dessous des figures. Son travail s'étant fait sous la direction de Rubens, on peut se fier à lui pour l'exactitude des dénominations. Dans la marge inférieure de chaque planche, on lit le verset que, suivant la tradition, chaque apôtre ajouta au Crédo. On sait que la tradition varie sur ces attributions. 4, Graveur anonyme. 5, Pierre Isselburg. Le Christ de cette suite porte la dédicace suivante : *Reverendissimo et illustrissimo S. R. I. principi et Domino, Domino Johanni Georgio Episcopo Bambergensi, domino suo clementissimo hasce sacras imagines a P. P. Rubens depictas, a se vero æri incisas in signum humillimæ devotionis consecrat Petrus Isselburg Coloniensis.* Plusieurs apôtres sont désignés sous des noms différents dans la suite d'Isselburg et dans celle de Ryckemans. L'un d'eux *(St. Jacques Mineur* dans la première de ces suites, *St. Judas Thaddée* dans la seconde) présente deux poses bien distinctes. Dans la planche d'Isselburg, elle est de tous points conforme au *St. Matthias* qui fait partie du *Christ et ses Apôtres*, gravés par Corn. Van Caukercken, d'après Antoine Van Dyck. Dans la suite d'Isselburg, *St. Simon* (lisez *St. Thomas)* tient une lance et *St. Judas Thaddée* (lisez *St. Simon)* tient une scie, qu'ils n'ont pas dans celle de Ryckemans. 7, Anonyme (G. Donck exc.) ; c'est la même suite que celle d'Isselburg, avec quelques changements ; 6, Anonyme (Gaspar Huberti exc.) ; les figures sont représentées dans un paysage ; certains apôtres portent d'autres noms que dans les planches de Ryckemans.

La collection Albertine, à Vienne, possède les dessins du Christ et des douze apôtres. Ils sont conformes aux gravures de Ryckemans, sauf de légères différences. St. Jacques Mineur y manque. Ces dessins ont été photographiés par Ad. Braun.

Au musée national de Stockholm se trouve un dessin de Rubens, qui représente le Christ tenant sa croix. Cette figure offre la plus grande analogie avec le Christ gravé par Ryckemans ; seulement les mains sont autrement posées. Il en existe une photographie.

Les douze Apôtres, du musée de Madrid, et le Christ, qui manque à

la série, furent peints par Rubens pour le duc de Lerme, lors du premier séjour du peintre en Espagne, dans la seconde moitié de 1603 ou au commencement de 1604. C'est ce que Rubens affirme lui-même, dans la description des tableaux offerts en vente par lui à Dudley Carleton, en 1618. Nous avons déjà cité ce passage (p. 8); il est de la teneur suivante : « Douze apôtres avec un Christ, faits par mes élèves, d'après les originaux de ma main appartenant au duc de Lerme, copies que je retoucherai toutes et entièrement de ma main. »

Les douze apôtres avec le Christ, qui se trouvent au palais Rospigliosi, à Rome, sont probablement ceux que Rubens offrit en vente à Dudley Carleton.

Ceux-ci étaient, comme on vient de le voir, des copies faites par des élèves, copies qui étaient terminées, le 28 avril 1618, mais qu'à cette date Rubens devait encore retoucher.

Dudley Carleton n'acheta pas la suite que lui offrit le peintre. L'exemplaire du palais Rospigliosi se trouvait, déjà avant 1783, dans cette résidence seigneuriale, qui s'appelait alors la villa Aldobrandini (1).

Les gravures de Ryckemans ne portent pas de privilège ; ceci pourrait faire admettre qu'elles furent exécutées avant 1620 (2).

Les gravures d'Isselburg furent faites dans la première moitié du dix-septième siècle. Le texte de leur dédicace ne décide pas la question de savoir si les tableaux gravés appartenaient, ou non, à l'évêque de Bamberg.

Comme Rubens a dû conserver une reproduction peinte ou dessinée de la série qu'il laissa en Espagne, on peut admettre qu'il a rapporté à Anvers les dessins appartenant à la collection Albertine et que c'est d'après ceux-ci qu'il fit faire les copies offertes en vente à Dudley Carleton, ainsi que treize des quatorze gravures de N. Ryckemans.

Une série de quinze tableaux, comprenant le Christ, treize Apôtres et la Vierge, d'après Rubens, fut vendue, le 14 janvier 1615, par Théodore Galle à son beau-frère Balthasar Moretus, pour la somme de 110 florins (3).

(1) *Voyage d'un amateur des arts* (M. de la Roque). Amsterdam, 1783. II, 272.

(2) H. HYMANS. Op. cit., p. 239-240.

(3) 1615. Adi 14e janvier. Pour les tableaus des Apostres avec nostre Signeur, Nre Dame et St. Jean, à l'imitation de Rubens, fl. 110. (Archives du musée Plantin-Moretus, comptes de famille, 1605-1657, f. 21).

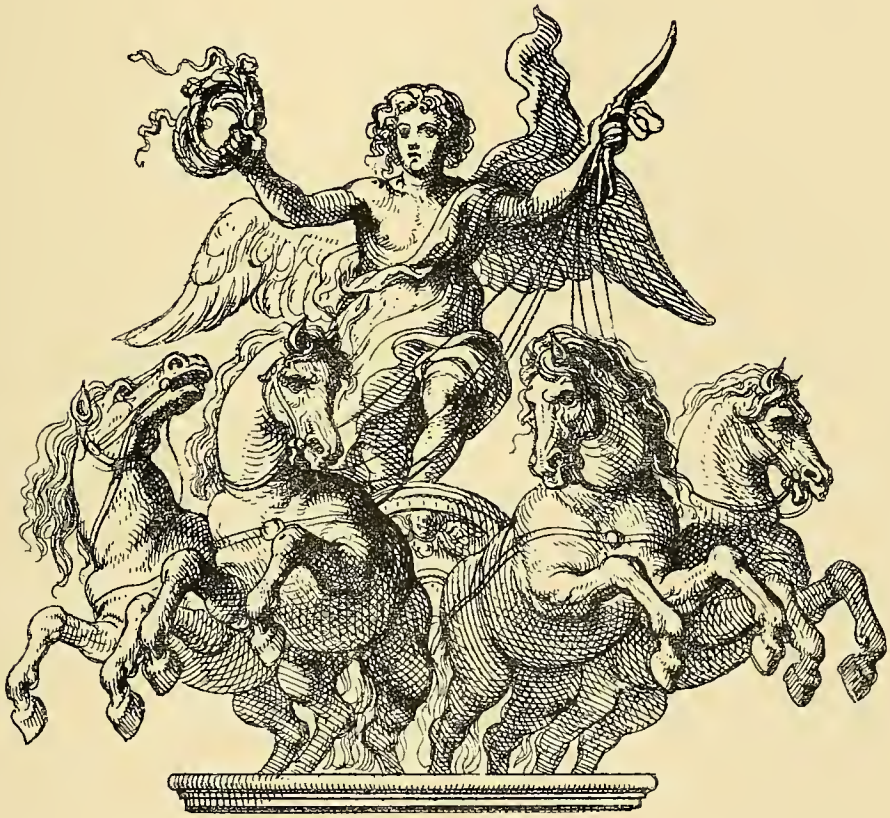
Dans l'inventaire des biens de la famille Moretus, dressé le 31 décembre 1658, ces quinze tableaux se retrouvent et sont évalués à 60 florins (1).

Une autre copie, de forme ovale et de petite dimension (H. 2 pieds, L. 1 pied 9 pouces), existait au musée de Cassel, en 1749, suivant l'inventaire manuscrit fait en cette année. Elle fut donnée en cadeau au prince Maximilien de Hesse par le landgrave Guillaume VIII, le fondateur de la galerie, mort en 1760 (2).

Voir planche 20.

(1) Christus, Maria ende 13 apostelen, in 15 stucken, copye nae Rubens, fl. 60.

(2) Archives du musée de Cassel.



II

LA DIVINITÉ.

LA CHUTE DES ANGES.

LA VIE FUTURE.

LA DIVINITÉ.

81. LA SAINTE TRINITÉ ADORÉE PAR VINCENT DE GONZAGUE ET SA FAMILLE.

Mantoue. Bibliothèque de la ville.

Toile. En deux fragments, H. 190 cm., L. 250 cm. chacun.

Dans la moitié supérieure du tableau, on voit la Trinité : le Père à droite, le Fils à gauche, le Saint Esprit au milieu. Dans la partie inférieure sont agenouillées quatre personnes : à gauche, le duc Vincent de Gonzague et son père Guillaume ; à droite, sa mère Éléonore d'Autriche et sa femme Léonore de Médicis.

Le duc Vincent est à genoux devant un prie-Dieu recouvert d'un tapis rouge, les yeux levés vers la Sainte Trinité. Ses moustaches sont relevées en croc ; sa barbe est assez courte, comme celle de Rubens ; le haut de la tête est chauve, à l'exception d'un petit toupet. Il porte une cuirasse et des brassards ; des hauts-de-chausses brodés d'or et, par-dessus le tout, un manteau d'hermine. Son père est vêtu d'un habit de velours noir doublé d'épaisses fourrures. Il a une belle et noble tête. Éléonore d'Autriche porte une robe noire et un bonnet blanc. Léonore de Médicis ressemble à sa sœur la reine de France ; une large fraise entoure son cou ; un riche manteau bordé d'hermine

l'enveloppe entièrement. Elle aussi est agenouillée devant un prie-Dieu recouvert d'un tapis rouge.

Entre les deux groupes, on voit une balustrade ; derrière les personnages s'élèvent des colonnes de marbre ; le fond du tableau est formé par le ciel. Dans le haut planent trois anges tenant une draperie brune contre laquelle se dessine la Trinité.

Cette dernière est relativement petite et assez mesquinement faite ; les anges sont rudement brossés ; mais les portaits rachètent amplement les défauts de cette partie. Ils sont traités très largement et d'une main sûre ; leur expression est réussie et saisissante. Le sentiment de respect pour la divinité annoblit encore leurs belles figures ; la prière semble les élever au-dessus de la terre. La lumière est claire et abondante, mais le coloris a quelque chose de mat et de brunâtre qui rappelle les fresques de Jules Romain.

Somme toute : mutilée et restaurée comme nous la connaissons, cette œuvre est la plus belle de la période italienne de Rubens, si l'on en excepte le *Saint Grégoire,* qu'il a probablement retouché après son retour à Anvers.

Rubens peignit ce tableau pour le duc de Mantoue, entre 1604 et 1606, en même temps que la *Transfiguration* et le *Baptême du Christ.* Vincent de Gonzague les lui paya, dit-on, treize cents doubles ducats.

Le duc les donna à l'église des Jésuites, dédiée à la Sainte Trinité, où sa mère avait fait élection d'une humble sépulture. Le tableau de la *Trinité* se trouvait sur le grand autel ; le *Baptême du Sauveur,* du côté de l'Évangile ; celui de la *Transfiguration,* du côté de l'Épître.

D'après l'histoire manuscrite de la Compagnie de Jésus du père Gorzoni, Rubens représenta dans le tableau du maitre-autel « *le Mystère de la très sainte Trinité,* comme titulaire de l'église ; il y peignit, de grandeur naturelle, les portraits de tous ceux de la famille régnante de Gonzague, à savoir le duc Vincent et la duchesse sa femme, son sérénissime père le duc Guillaume et sa mère, tous ses fils et ses filles. »

On y voyait encore un soldat aux gardes, sous le costume duquel Rubens s'était admirablement représenté, et un chien de haute taille, grand lévrier du duc Vincent.

Les trois tableaux furent enlevés en 1797, lorsque les soldats de la République française, après avoir pris la ville, convertirent l'église des Jésuites en magasin de fourrages. La *Sainte Trinité* fut taillée en plusieurs morceaux par un commissaire français qui s'en était emparé. Le vol fut découvert à temps et l'Académie de Mantoue recouvra le tableau.

Le peintre Pelizza fut chargé de réunir les morceaux ; mais il en manquait, puisque dans les deux tableaux qu'il composa au moyen des fragments, on ne retrouve ni les fils et filles du duc de Gonzague, ni le soldat aux gardes, ni le lévrier. Ces figures sont remplacées par les draperies que l'on voit à droite et à gauche, derrière les nobles personnages (1).

Les deux moitiés de la *Sainte Trinité adorée par la famille du duc de Gonzague,* sont conservées dans la bibliothèque de Mantoue ; chacune d'elles occupe une des extrémités de la grande salle, où elles sont placées beaucoup trop haut. Le *Baptême du Christ,* dont nous parlerons ailleurs, se trouve au musée d'Anvers ; la *Transfiguration,* à celui de Nancy.

Les deux fragments du tableau ont été photographiés par Premi.

82. LA SAINTE TRINITÉ AVEC DES ANGES.

Anvers. Musée, 314.
Panneau. H. 159, L. 152

Le Christ mort est couché nu sur un linceul blanc, dont un des bouts lui passe sur les reins. Il est étendu sur les genoux de son père, contre la poitrine duquel son buste s'appuie ; son bras droit tombe inerte le long du corps ; les jambes s'avancent, rigides, vers le spectateur et sont dessinées dans un raccourci très hardi et très réussi. La lividité de la mort envahit la face et le reste du corps, les muscles sont détendus, les cheveux forment une masse compacte sur le front souillé de sang : c'est la ruine d'un superbe corps d'homme qui ne rappelle en rien la nature divine. Dieu le Père a les cheveux et la barbe d'un gris foncé ; il soulève d'une main le linceul du Christ et étend l'autre, comme s'il voulait exciter la commisération pour le funèbre spectacle que présente le corps de son fils. Sa tête se détache sur un fond éclairé d'une lueur jaunâtre. Le Saint Esprit plane près du front de la première personne de la Trinité.

A la gauche du tableau se trouve un ange aux cheveux blonds, pleurant et portant les trois clous ; à droite, un autre ange, aux cheveux noirs, tient la couronne d'épines, la lance et le fouet.

Le fond est couvert d'un nuage compact d'un gris bleuâtre, sur lequel le linge couvrant le Christ et son corps lumineux se détachent vivement.

(1) ARMAND BASCHET : *Pierre-Paul Rubens, peintre de Vincent Ier de Gonzague, duc de Mantoue,* 1600-1608. (Gazette des Beaux-Arts du 1r avril 1867. P. 305.)

Les figures de Dieu le Père et des deux anges sont évidemment peintes par un élève de Rubens ; elles sont faites avec autant de négligence que de maladresse. Rubens ne les a retouchées que très sommairement dans les chairs. L'ange noir frise la caricature ; le blond est d'une peinture molle ; tous deux ont des chairs sans éclat, sans moelleux, telles que Rubens n'en peignit jamais. Dieu le père manque totalement de dignité ; il est d'une vulgarité extrême et sans valeur picturale.

Le Christ est entièrement peint par Rubens ; c'est une des figures les plus célèbres de son œuvre et elle mérite cette réputation, non seulement par la science du raccourci, tant admiré du grand public, mais aussi par son coloris intense. Le corps, d'une pâleur légèrement jaunissante sur les rondeurs des muscles, et livide dans les enfoncements, est d'une peinture serrée, d'un dessin magistral. Rubens, en le peignant, s'inspira évidemment du *Christ mort* d'André Mantegna, qui est actuellement à Milan, au musée de la Brera. Là aussi, le Sauveur est vu en raccourci hardi ; il est étendu sur une pierre, la tête appuyée sur un coussin ; ses pieds s'avancent tout droit vers le spectateur ; Marie et St. Jean pleurent à ses côtés.

Le tableau de Rubens ornait jadis, à Anvers, dans l'église des Grands Carmes, située à la place de Meir, l'autel de la Trinité, placé au-dessous du côté droit du jubé.

Devant l'autel, on lisait, sur une dalle funèbre, une inscription constatant que sous le sol gisait dame Josine Van der Capelle, épouse de Jean de Pape, greffier de la ville d'Anvers, morte le 10 avril 1621 (1). Une seconde inscription, placée derrière les chandeliers, mentionnait que l'autel avait été dédié à la Sainte Trinité par Josine Van der Capelle, qui l'avait doté d'un triple anniversaire (2).

Il semble résulter de cette double inscription, posée par Jean De Pape, que sa défunte épouse Josine Van der Capelle fit construire l'autel et peindre le tableau de la *Trinité*.

La grande part que les élèves ont pris à cette œuvre ne permet pas de

(1) Deo Opt. Max. Sacr. Judocæ Van der Capelle Joannis Iprensis Senat. F. et Joannis de Pape Patrit. Antv. J. U. Licentiati S. P. Q. A. ab Actis dulciss. uxoris mortales exuviæ hic quiescunt dum Christo jubente immortales exsurgant. Devixit X Aprilis anno XVI^c XXI.

(2) Sanctiss. Trinitati hoc altare Dicavit tribusque Anniversariis Dotavit D. Judoca Van der Capelle uxor D. Joannis de Pape S. P. Q. A. ab Actis mulier dum fuit nobilis honesta et pia. Obiit anno ætatis XXXIX Christi MDCXXI X April. *(Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers.* V, 295, 296.)

préciser, avec une certitude suffisante, la date de son exécution ; cependant, la facture du Christ mort nous permet de croire que la *Trinité* fut peinte vers 1620.

Le tableau passait jadis pour avoir été fait par Rubens, avant son départ pour l'Italie. Cette tradition ne repose sur aucun fondement et doit probablement son origine aux défauts saillants de l'œuvre. L'imitation seule du *Christ mort* de Mantegna prouve que Rubens n'a peint ce panneau qu'après son retour.

En 1794, il fut enlevé par les commissaires de la République française. Il figura au Louvre et fut restitué en 1815.

Gravures : V. S. (Nouveau Testament) 447, Schelte a Bolswert ; 448, Anonyme ; 449, Bernard Strauss ; 450, Anonyme (Gasp. Huberti exc.). Non décrit : Anonyme (Joan. Van den Sande exc.).

La gravure de Schelte a Bolswert diffère du tableau en ce sens que ce dernier est à peu près carré, tandis que la gravure est en hauteur (43 c. × 34 c.). Dans le tableau, le Saint Esprit touche presque la tête de Dieu le Père ; dans la gravure, il est placé plus haut et du côté opposé à celui qu'il occupe dans le tableau. On remarque encore quelques autres légères différences entre l'œuvre peinte et l'œuvre gravée. Les gravures suivantes sont copiées d'après celle de S. a Bolswert.

D'après le tableau, L. Flameng a fait une gravure au burin, et un anonyme a exécuté une eau-forte. Aucune des deux reproductions n'est décrite.

Il existe une gravure (V. S. 451), entièrement semblable à celle de Bolswert, faite par un anonyme, avec l'inscription « Gravé d'après le dessin original qui existe dans le cabinet du comte de Cuypers de Rymenam, à Bruxelles. »

Un *Christ mort sur les genoux de son père,* avec deux anges de grandeur naturelle, haut de 7 pieds 2 pouces, large de 6 pieds 5 pouces, fut vendu dans la collection Martin Robyns, à Bruxelles, le 22 mai 1758, au prix de 1000 florins.

Voir planche 21.

83. LA SAINTE TRINITÉ.

Munich. Pinacothèque, 749.
Toile. H. 314, L. 242.

DIEU le Père est assis à droite ; il est vêtu d'une draperie jaune ; la main qui tient le sceptre est appuyée sur le genou. Dieu le fils est assis à gauche ; il porte une draperie rouge et tient la croix dont le pied repose sur les nuages. Le Saint Esprit plane au milieu d'eux dans

une gloire. Au-dessous des deux premières personnes de la Trinité, trois petits anges portent le globe terrestre.

Le tableau est largement brossé dans un ton clair ; il n'a rien du recueillement religieux qu'on serait tenté d'y chercher. C'est un travail d'élève, retouché sommairement par le maître. Il nous semble dater de 1616 environ.

Il fut peint comme tableau d'autel pour l'église des Augustins, à Munich.

Gravure : F. Piloty (Lithographie, dans *la Pinacothèque de Munich)* et Anon. (G. J. Manz exc.).

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

La même composition, sans les anges et avec quelques différences dans les personnes de la Trinité, a été gravée: V. S. 443, Luc Vorsterman, junior ; 444, Anon. (S. Hendricx exc.) ; 445, Anon. ; 446, C. Galle.

La collection Albertine à Vienne, n° 393ª, conserve un dessin représentant, avec quelques variantes, le Christ du présent tableau. C'est évidemment une étude pour la composition qui nous occupe.

Le musée de l'Ermitage, à St. Petersbourg, possède un dessin des trois anges qui soutiennent le globe terrestre. Ils n'ont pas d'ailes et leur pose est légèrement différente de celle des anges du tableau. C'est, sans aucun doute, une étude pour cette partie de l'œuvre.

Henri Van Balen peignit une composition tout-à-fait analogue pour l'église St. Jacques, à Anvers. Il a ajouté des anges dans la partie supérieure.

84. LA SAINTE TRINITÉ.

Tableau inconnu.

DRIEN Lommelin a gravé, en 1664, et dédié à Édouard de Berti, seigneur de Linth, une *Trinité* rappelant celle de la Pinacothèque de Munich. Seulement, le Christ tient sa croix de la main gauche et un petit ange la tient en même temps que lui. Dieu le père pose la main, et non le pied, sur le globe terrestre. Dans le bas, on voit six angelets, au lieu de trois. La composition manque totalement de caractère rubénien. Il est vrai que Lommelin a été l'interprète le plus infidèle du maître.

Gravure : V. S. 442, Adr. Lommelin, 1664.

85. LA SAINTE TRINITÉ AVEC DES SAINTS.

Weimar. Musée grand-ducal, 109.
Toile. H. 214, L. 144.

Voici comment J. Smith (II, 902) décrit ce tableau : « La Sainte Trinité ou une allégorie de la Religion Chrétienne. Dieu le père est représenté assis sur les nuages, tenant le sceptre en main ; Dieu le fils est assis en face de lui, tenant sa croix. Au-dessous d'eux, un globe est soutenu par trois anges, et au-dessus d'eux, se trouvent trois autres anges, au milieu d'innombrables chérubins. Dans la partie inférieure du tableau, l'on voit St. Jean l'Évangéliste qui tient un calice en main et son Évangile sous le bras, ainsi que St. Paul, l'apôtre des gentils, la main droite placée sur l'épaule d'un enfant, dont l'attention est attirée vers les mystères de la Divinité. Les trois dernières figures sont vues à mi-corps. »

Ajoutons pour compléter cette description que la figure du Christ, celle de Dieu le père, ainsi que le groupe des trois petits anges autour du globe, sont, à peu de chose près, les mêmes dans la *Trinité* de Weimar et dans celle de Munich.

Smith dit encore : « Cette peinture capitale fut exécutée pour l'église de l'Ange Gardien, à Madrid. Je l'ai achetée dans une vente chez M. Christie, en 1827, au prix de 170 guinées. Elle a été vendue dans ma collection, en 1828, pour la somme de 250 guinées et achetée par M. Norton. Elle se trouve maintenant (c'est-à-dire en 1830) dans la collection de M. D. Baillie. »

Le 12 août 1850, le tableau fut offert en vente dans la collection de Guillaume II, roi de Hollande, et retiré par la famille royale, au prix de 7900 fr. Il parut de nouveau, dans la seconde vente de Guillaume II, le 9 septembre 1851, et fut adjugé à Brondgeest, un des directeurs de la vente au prix de 5900 fl., pour compte de la grande-duchesse de Weimar, fille de Guillaume II.

Dieu le père.

Ce tableau surmontait, à l'origine, *l'Érection de la Croix*, peinte par Rubens pour le maître autel de l'église de Ste. Walburge, à Anvers. Il en a été détaché lors de la reconstruction de cet autel en 1737. Il fut gravé par

J. J. Van den Berghe lorsqu'il faisait partie de la collection de M. J. Vinck, seigneur de Westwezel. Nous en parlerons plus amplement à l'article *Érection de la Croix*.

St. Michel terrassant les anges rebelles.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers. (Voir nº 1.)

86. LA CHUTE DES ANGES REBELLES.

Munich. Pinacothèque, 736.
Toile. H. 434, L. 289.

Dans le haut du tableau plane Dieu le Père. Au-dessous de lui s'élance l'archange Michel, armé de l'épée flamboyante et d'un bouclier, sur lequel est inscrit, en caractères hébreux, le nom de Jéhovah. A gauche, un ange brandissant un faisceau de flammes et un second qui, de sa lance, perce un des damnés; à droite, deux autres anges qui, de leurs poings crispés, rejettent les monstres dans l'abîme. Les anges rebelles sont représentés par le dragon à sept têtes et à croupe de serpent et par six autres monstres à têtes d'animaux et à corps humain.

Malgré la hardiesse des poses, le mouvement ne se fait pas beaucoup sentir dans le tableau ; la composition n'est pas serrée et les différentes figures ne sont pas lancées d'un seul jet. La composition est de Rubens, l'exécution de ses élèves ; le maître a sommairement retouché les figures principales.

La composition n'a été gravée que dans le catalogue de la galerie de Dusseldorf par Nicolas de Pigage, illustré par Chrétien de Mechel (1). L'estampe de Luc Vorsterman, que l'on cite ordinairement comme la reproduction du tableau, en diffère complètement ; pas une seule des figures n'est semblable dans les deux œuvres.

Dans la gravure de Vorsterman, Dieu le père manque. Le dragon n'a qu'une tête, qui est celle d'un ours ; il se trouve placé sur le côté et non

(1) NICOLAS DE PIGAGE : *La galerie électorale de Dusseldorff ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, avec 30 planches gravées par Chrétien de Mechel. Bâle, Chrétien de Mechel, 1778. Folio oblong.

au milieu. Il n'y a que le nombre des personnages et l'ordonnance générale qui présentent de l'analogie.

Comme on ne connaît pas le tableau qui a servi de modèle à la gravure de Vorsterman et comme la date de l'exécution de l'estampe et de la peinture coïncident, on doit admettre que Rubens a fait, pour son graveur, un dessin ou une esquisse, où le même sujet était traité d'une façon qui se prêtait mieux à la reproduction par le burin.

Gravures : V. S. (Ancien Testament) 1, Luc. Vorsterman, 1621 ; 2, F. Ragot ; 3, Anon. (Corn. de Boudt exc.) ; 4, C. Galle ; 4bis, H. Vincent.

Rubens parle de la gravure de Vorsterman dans sa lettre à Pierre Van Veen, datée du 19 juin 1622. L'estampe était achevée en ce moment et Rubens trouvait qu'elle n'était pas mal réussie (1).

Ce tableau fut commandé par Wolfgang-Guillaume, duc de Deux-Ponts-Neubourg. Rubens en fournit l'esquisse et le fit peindre par ses élèves, probablement en 1620. Dans une lettre adressée au duc et datée du 11 octobre 1619 il dit: « Quant au St. Michel, le sujet est très beau, mais très difficile, aussi je doute que, parmi mes élèves, j'en trouve aisément un qui soit capable de bien l'exécuter, même d'après mon dessin. En tout cas, il sera nécessaire que je le retouche soigneusement de ma main. » Il commença, sans aucun doute, le tableau après la *Naissance du Christ* et la *Descente du St. Esprit,* qui avaient été commandés également par le duc de Neubourg et qui étaient terminés le 7 décembre 1619 (2). Le dessin de l'autel de St. Michel fut soumis à Rubens et il y proposa quelques changements.

Les auteurs ne sont pas d'accord sur l'église dans laquelle se trouvait la *Chute des anges rebelles.* Michel et Ad. Rosenberg placent le tableau dans l'église paroissiale de Neubourg. L'auteur du catalogue officiel de la Pinacothèque de Munich dit que, probablement, il se trouvait sur l'autel de l'église des Jésuites, à Neubourg. Sandrart affirme qu'il ornait le maître autel de l'église de Hemmau, dans le Neubourg Palatin. Comme l'indication de Michel est fort vague, et que celle du Catalogue de la Pinacothèque n'est pas positive ; comme d'ailleurs l'église des Jésuites de Neubourg possédait déjà, dans le *Jugement dernier,* un sujet analogue, nous croyons qu'il y a lieu de nous en tenir au renseignement précis fourni par Sandrart.

(1) CH. RUELENS : *P. P. Rubens. Documents et lettres.* Bruxelles, Muquardt, 1877. Pp. 83 et 143.

(2) HARLESS : *Archiv für die Geschichte des Niederrheins.* VI. 192. (Cité par ADOLF ROSENBERG : *Rubensbriefe.* Leipzig, 1881, p. 55 et suivantes.) — Voir plus haut p. 9.

Le duc Jean-Guillaume fit transporter le tableau à Dusseldorf. En 1836, il fut installé, avec la presque totalité de la galerie de cette ville, dans l'ancienne pinacothèque de Munich.

Voir planche 22.

87. St. MICHEL TERRASSANT LES ANGES REBELLES.

Tableau inconnu.

Dans l'église des Jésuites, à Lille, il existait jadis un *St. Michel terrassant les anges rebelles,* par Rubens. Bellori, qui en fournit la description la plus détaillée, en parle en ces termes : « Il se trouve à Lille, dans l'église des pères Jésuites, un tableau d'autel de St. Michel l'Archange, d'une composition originale et d'une exécution heureuse. D'une main, St. Michel tient un bouclier brillant, sur lequel le nom de Dieu est écrit ; de la droite, il brandit la foudre, en précipitant du ciel, dans les flammes de l'enfer, Lucifer et les autres anges rebelles. D'autres anges encore, armés de lances et de foudres, frappent sur des démons, aux figures monstrueuses de bêtes sauvages, marque de leur beauté perdue. »

Mensaert, en 1763, mentionne le même tableau, à la même place ; Descamps, après l'avoir cité en 1753, dans sa *Vie des Peintres,* dit, seize ans plus tard, dans son *Voyage pittoresque,* qu'il n'y avait pas de tableaux à l'église des Jésuites, à Lille. Mols affirme que le tableau fut brûlé, en octobre 1740, avec l'église, la bibliothèque et une partie du couvent. Il ajoute que cette œuvre fut gravée par Adr. Melar (1).

A en juger par la description de Bellori, le tableau de l'église des Jésuites, à Lille, était le modèle de la gravure de Jac. Neeffs. Celle-ci reproduit une composition entièrement conforme dans ses traits généraux au plafond de l'église des Jésuites, à Anvers, représentant le même sujet. (Voir n° 1.) Seulement l'estampe de Neeffs est en hauteur, tandis que le plafond était en largeur. La disposition des personnages a été changée en conséquence.

Gravure : V. S. (Ancien Testament) 5, Jac. Neeffs.

(1) Bellori : Op cit. I, 230. — Mensaert : *Le Peintre amateur et curieux.* Bruxelles, 1763. II, 74. — Descamps : *La Vie des Peintres,* 1753. I, 326. — Id. : *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant,* 1769. P. 20. — Mols : Manuscrit cité. *Tableaux,* 1013.

88. SAINT MICHEL TERRASSANT LUCIFER.

Tableau inconnu.

Les deux personnages principaux de la composition précédente ont été gravés par Adr. Melar dans une position qui reproduit avec quelques variantes St. Michel et Lucifer, tels qu'ils figurent dans les plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers, et dans la gravure de Jac. Neeffs.

Smith (II, 907) mentionne un St. Michel, armé de la foudre et d'un bouclier, foulant Satan aux pieds ; l'ennemi terrassé se débat sur le bord d'un abîme, tenant des serpents dans les mains.

Panneau : H. 63,5, L. 47.

Pièce vendue dans la collection du comte de Liverpool, en 1829, et payée 25 guinées par M. J. Wooding. C'était une esquisse, légère mais magistrale.

Gravure : V. S. (Saints), 116, Adr. Melar.

Mols (Tableaux, 1036) cite un St. Michel terrassant le démon ; petit sujet sur l'autel à droite, dans l'église du couvent de l'Hermitage, près de Namur.

Un St. Michel terrassant Lucifer a encore été gravé par Clouet. (V. S. Saints, 117.) Il est debout, tenant, de la droite, la foudre, de la gauche, le bouclier. Sous ses pieds, Satan se tord, tenant un serpent enroulé autour de son bras. Cette planche fait partie d'une suite de 23 estampes, représentant Jésus-Christ, deux Vierges, quatre anges, les douze apôtres et les quatre évangélistes, dessinés par Rubens. (V. S. Suites, 1.)

Il existe un dessin de Rubens, gravé en fac-simile par Léon Noël, représentant un ange qui, de sa lance, perce le cou d'une des têtes du dragon. Cette étude n'a été utilisée dans aucun des tableaux connus du maître.

89. LE GRAND JUGEMENT DERNIER.

Munich. Pinacothèque, 735.

Toile. H. 605, L. 474.

Dans le haut du tableau, le Christ est assis sur les nuages, dans l'attitude majestueuse du juge suprême ; la main droite levée appelle les élus à lui, la gauche abaissée renvoie les damnés aux abimes. Une draperie rouge descend des épaules du Sauveur sur ses genoux. A côté

de lui se tient un groupe de saints, dans lequel on reconnaît la Vierge, St. Jean Baptiste, St. Pierre, St. Laurent et St. George. De l'autre côté, à droite du tableau, se trouvent les Saints et Saintes de l'Ancien Testament, parmi lesquels on distingue Adam et Éve, ainsi que Moïse portant les tables de la Loi. A la hauteur de la tête du Christ s'élancent, d'un côté, un sceptre, de l'autre côté, une épée flamboyante. Au-dessus de lui plane le St. Esprit et au-dessus de celui-ci, Dieu le père apparaît dans les nuages.

Plus bas, l'archange Michel, armé d'un faisceau de flammes et d'un bouclier rond, rejette les damnés en enfer. A côté de lui, d'autres anges l'aident à exécuter les sentences du divin juge. Dans la partie centrale du tableau, deux anges sonnent vigoureusement de la trompette pour réveiller les morts et les appeler au jugement. A gauche, d'autres messagers de Dieu aident les bienheureux à monter au ciel; ils les soutiennent et leur montrent la couronne céleste, récompense de leurs vertus.

Dans la partie inférieure, à la gauche du Christ, les réprouvés, précipités par les anges, sont saisis par les démons. Un des damnés mord la main d'un ange ; un diable entraîne deux femmes dont il a saisi l'une par le buste et empoigné l'autre par les cheveux.

Dans le coin, à droite, on aperçoit les lueurs de l'enfer. Là encore, deux damnés sont déchirés par des monstres et hurlent de douleur.

A la droite du divin juge, un groupe de bienheureux monte au ciel ; de beaux anges blonds soutiennent de gracieuses femmes et un jeune homme, au corps svelte. Un nègre et d'autres représentants de races étrangères figurent parmi les élus.

Contre le bord inférieur, les morts reviennent à la vie. Un des ressuscités, tout pâle encore, lève les yeux vers son Sauveur avec une expression d'amour émue et touchante. Un homme vigoureux, à la carnation brune, soulève la pierre de son tombeau. Un squelette sort de terre.

Toute l'œuvre est ordonnée et exécutée avec beaucoup d'harmonie et d'unité. En haut, le Christ et les bienheureux prennent toute la largeur de la toile ; au milieu, trois groupes d'anges se partagent l'espace ; les uns punissent, les autres récompensent, les troisièmes appellent au jugement. Plus bas, les élus montent au ciel en un groupe d'un mouvement lent et gracieux ; vis-à-vis d'eux, les damnés dégringolent en masses enchevêtrées, anguleuses et désordonnées. Ces deux groupes s'élargissent dans la partie inférieure, au point de se toucher. Les ressuscités et l'enfer remplissent toute la largeur au pied du tableau.

On ne peut voir de composition plus sage, plus méthodique, disons même plus mathématiquement réglée. Ajoutons que la répartition de la lumière s'est faite avec la même régularité, avec les mêmes contrastes indiqués par la nature du sujet. Au milieu du tableau, le ciel est d'un bleu serein ; en haut, la gloire de la Trinité oppose son éclat céleste à la lumière terrestre ; plus bas, les bienheureux montent dans la clarté, les démons descendent dans un jour sombre ; plus bas encore, l'épaisse fumée de l'enfer et la nuit des tombeaux clôt cette succession de lumières graduées, qui passent de l'ardeur du ciel aux ténèbres de l'enfer, en traversant les clartés de la terre.

Les formes des personnages et leur attitude, parlent éloquemment et clairement à l'esprit. Le groupe céleste est majestueux et imposant ; les saints rayonnent de beauté et de splendeur ; les damnés souffrent et grimacent : tout contribue à montrer la puissance de Dieu et l'effet irrésistible de sa sentence.

Et néanmoins, malgré, ou peut-être à cause de cette belle harmonie, de cette haute sagesse, le grand ouvrage nous laisse froid. Le raisonnement y domine trop exclusivement, l'inspiration a pris trop peu de part à une création où le sublime seul serait de mise. Est-ce là l'image du *Dies iræ,* ce jour d'universelle commotion, d'horrible épouvante, de joies ineffables ? Le grandiose manque complètement ; les corps sont trop clairsemés et trop symétriquement rangés pour nous donner l'impression des foules innombrables venant écouter la sentence éternelle, s'élevant comme un tourbillon de sable emporté par un cyclone, ou tombant dans l'abîme drues comme la grêle.

Rubens a eu plus d'unité que Michel-Ange dans son *Jugement* de la Chapelle Sixtine, mais il n'a pas eu plus d'entrain, et les deux œuvres sont également trop raisonnées, trop peu émues, trop peu senties. Rubens ne se borna pas, comme le peintre de la Chapelle Sixtine, à un seul essai d'interprétation du drame suprême ; il reprit le sujet, avec des succès inégaux, comme nous le verrons plus loin.

La peinture a énormément souffert. Des restaurations maladroites et peu scrupuleuses ont enlevé au coloris toute sa force ; les chairs ont été recouvertes d'une teinte rose et bleuâtre ; les ombres sont devenues grises : tout a été amolli, enjolivé, lavé, délayé. Un nuage crayeux s'est étendu sur la toile, qui primitivement a dû briller du plus vif éclat. Les corps des ressuscités, au bas de la composition, ont été le mieux respectés et forment à présent la plus belle partie de l'œuvre.

Par sa facture, le tableau rappelle beaucoup les *Miracles de St. Ignace* et

de *St. François Xavier,* actuellement au musée impérial de Vienne, avec lesquels il a de commun les contours nets, les lumières claires, la belle pondération des figures. L'homme qui revient à la vie, dans le coin inférieur, à gauche, est à peu près identique au ressuscité dans les *Miracles de St. François Xavier.*

Le tableau fut peint pour le comte palatin Wolfgang-Guillaume de Neubourg, avant le 28 avril 1618, et payé à Rubens 3500 florins. Voilà ce que l'artiste nous apprend lui-même dans la liste de ses ouvrages offerts en vente à Dudley Carleton que nous avons citée (1). Il orna le maître autel de l'église des Jésuites à Neubourg et, en 1692, après de longues négociations avec la fabrique de l'église, qui s'effarouchait des nudités du tableau, il fut transféré à la galerie de Dusseldorf (2). On le remplaça par une *Assomption* de Carlo Cignani, qui, à son tour, entra dans la galerie de Dusseldorf et céda la place à une *Assomption* de Dominique Zanetti (3).

Gravure : V. S. (Nouveau Testament) 454, C. E. Hess. Non décrit : Piloty (Lithographie).

C'est à tort que, généralement, on considère la gravure de Corn. Visscher comme faite d'après le *Grand Jugement dernier* de Munich. Elle reproduit une composition sensiblement différente, dont nous parlons au numéro suivant.

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

La collection Albertine à Vienne (n° 490) possède le dessin d'un damné, portant les deux mains à la tête, qui figure dans le *Grand Jugement dernier.*

Voir planche 23.

89BIS. LE GRAND JUGEMENT DERNIER.

Dresde. Musée, 921.

Esquisse. Panneau. H. 122, L. 97.

ESQUISSE du tableau précédent, délicatement touchée, coloris doux, lumière blonde et claire, teinte rosée sur les chairs. La peinture est légère, mais elle fournit une représentation achevée du sujet.

On la désigne tantôt comme une étude, tantôt comme une esquisse, tantôt enfin, comme une répétition postérieure du tableau de Munich. C'est en

(1) Voir page 8.

(2) Dr VON REBER : *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. älteren Pinacothek in München.* 1884. N° 735.

(3) Dr RUDOLF MARGGRAFF : *Die ältere Königliche Pinacothek zu München.* 1872. N° 258.

réalité une esquisse poussée plus loin que d'ordinaire et différant sensiblement du rétable fait pour l'église des Jésuites, à Neubourg.

Dans le grand tableau, les anges, à côté du Sauveur, ne portent point les instruments de son supplice ; l'ange, au-dessous du Christ, ne tient point de palme ; il y a deux anges sonnant de la trompette au lieu de quatre ; dans le bas, le dragon ne montre que la tête. Dans l'esquisse, il y a dans le bas, à gauche et à droite, une figure de plus ; mais, au milieu, la tête du nègre et celle de la femme, aux longs cheveux crépus, manquent. Bien d'autres différences encore pourraient être signalées.

L'esquisse de Dresde parut dans la vente du chevalier Pierre Lely, en 1680, et fut vendue au prix de 101 livres sterling.

Gravure : V. S. 453, Corn. Visscher.

Photographie : Photographische Gesellschaft, Berlin.

La gravure de Corneille Visscher reproduit, en général, très fidèlement la présente esquisse ; toutefois le groupe enlacé par le dragon dans le bas, à droite, et les figures contre le bord, du côté opposé, ne concordent point. Il faut donc admettre qu'outre cette esquisse Rubens ait encore fait ou fait faire un dessin ou une grisaille dont le graveur s'est servi.

Effectivement, une grisaille du *Jugement dernier,* par Rubens, fut vendue dans la collection du comte d'Arundel, à Amsterdam, le 26 septembre 1684, au prix de 80 florins.

En 1873, le musée de Sigmaringen acquit du négociant Joseph Brindl, à Munich, une esquisse peinte à l'huile sur papier et montée sur toile (N° 220 du catalogue, H. 64,5, L. 50), d'après laquelle la gravure de Corneille Visscher fut exécutée. Elle a exactement les dimensions de l'estampe et paraît avoir été faite, pour un graveur, dans l'atelier et sous la direction du maître. L'hypothèse émise par M. von Lehner que Pierre Soutman serait l'auteur de l'esquisse, n'a rien d'invraisemblable (1). En effet, ce peintre-graveur fréquentait l'atelier de Rubens lorsque le *Grand Jugement dernier* fut peint, et Corneille Visscher, son élève, a pu se servir du travail de son maître comme modèle de sa gravure. Nous savons que plusieurs des chasses de Rubens, gravées par Soutman, portent l'inscription : *P. Soutman invenit, effigiavit et excudit,* ce qui prouve que Soutman a fait des dessins d'après des compositions rubéniennes.

(1) Dr F. A. von LEHNER : *Ankäufe für das Museum in Sigmaringen.* Zeitschrift für bildende Kunst, 1875. P. 263.

90. LE GRAND JUGEMENT DERNIER.

Tableau inconnu.

H. 13 pieds, L. 9 pieds (407 centimètres sur 282).

RUBENS a fait une répétition du *Grand Jugement dernier*. Le 28 avril 1618, il écrivit à Dudley Carleton au sujet d'un certain nombre de tableaux de sa main, qu'il désirait échanger contre des marbres antiques, appartenant à l'homme d'état anglais :

« J'ai à présent chez moi quantité d'excellents tableaux et en particulier quelques peintures que j'ai gardées pour mon propre agrément ; j'en ai même racheté quelques-unes, à un prix supérieur à celui auquel je les avais vendues ; mais le tout est à la disposition de Votre Seigneurie, parce que j'aime les négociations rapides, où chacun donne et reçoit d'un même coup ce dont on est convenu » (1).

Parmi les toiles ainsi offertes, il se trouve, d'après la description de Rubens lui-même : « Un Jugement dernier, commencé par un de mes disciples, d'après un original que j'ai fait, en format beaucoup plus grand, pour le prince de Neubourg, qui me l'a payé 3500 florins comptant. La présente pièce n'étant pas tout-à-fait terminée, je la retoucherai entièrement de ma main, de manière qu'elle pourra passer pour originale ».

Rubens évalue ce tableau à 1200 florins et donne, comme dimensions, 13 pieds de haut et 9 de large.

Dans la suite des négociations, Dudley Carleton se décida à choisir plusieurs des peintures offertes par Rubens, mais non le *Jugement dernier*.

Ce doit être le même tableau que vit Abraham Golnitzius, lorsque, vers 1624, il visita l'atelier de Rubens. Il en parle dans les termes suivants : « Faisons mention d'un seul tableau, estimé au-delà de 5000 florins, œuvre faite par Rubens et représentant le Grand Jugement, au jour du Seigneur. En haut, la beauté du ciel et le vol des corps vers ce lieu ; d'un côté, les bienheureux s'ébattent dans les joies célestes ; de l'autre, les damnés sont tourmentés dans les enfers ; leurs corps sont enlevés, le gouffre infernal s'ouvre ; les femmes sont mêlées aux hommes, les jeunes gens aux vieillards, dans un commun malheur, de sorte que les souffrances des uns terrifient, et les joies des autres réjouissent le spectateur. En outre, vingt et quelques

(1) NOEL SAINSBURY : Op. cit. P. 28, 30.

tableaux qui doivent être envoyés à Paris et sont peints par Rubens pour la reine-mère » (1).

Dans la vente de Martin Robyns, à Bruxelles, en 1758, un *Jugement dernier,* ayant à peu près les dimensions de ce tableau (H. 13 pieds 3 pouces, L. 8 pieds 6 pouces), fut vendu, au prix de 420 florins.

Il est bien possible que la grisaille, gravée par Corn. Visscher, reproduise le grand *Jugement dernier* dont il est question ici.

91. LE PETIT JUGEMENT DERNIER.

Munich. Pinacothèque, 738.
Panneau cintré. H. 182, L. 120.

ANS cette représentation du Jugement dernier, le peintre ne fait ressortir que la chute des damnés ; la montée au ciel des bienheureux est laissée dans le vague.

En haut de la composition siège Dieu le fils ; à sa droite, Marie est debout ; à sa gauche, se tiennent plusieurs saints. Sous lui, une traînée de bienheureux monte au ciel ; dans le haut du tableau, elle décrit une courbe jusqu'au milieu de la composition, près des pieds du Juge divin ; vers la partie inférieure, elle disparaît dans le cadre. Les figures des bienheureux sont légèrement tracées et semblent se dissoudre dans la chaude lumière qui les inonde.

Au milieu du tableau, St. Michel, armé de la foudre et du bouclier portant le nom de Jéhovah, exécute la sentence prononcée par le Christ ; il est aidé par d'autres anges. Au-dessous de lui, une grappe d'hommes et de femmes descend vers l'enfer dont on voit la bouche béante dans le coin inférieur à droite. Les uns sont précipités par le poing ou la lance des anges et tombent en se renversant ; d'autres, et c'est le plus grand nombre, sont entraînés par les diables ; ils cherchent à leur résister et à retarder leur chute, mais en vain : ils descendent toujours plus bas, l'angoisse empreinte sur la face, les traits déformés par le hurlement du désespoir.

On voit un homme poussé par un des anges et se cramponnant à l'aile de celui-ci, tandis que lui-même est entraîné par un démon qui s'est suspendu à sa jambe ; un second démon a saisi une femme par les cheveux, la tire à la renverse et la fait descendre sur le dos. Un damné tombe la plante des

(1) ABR. GOLNITZIUS : *Ulysses Belgico-Gallicus.* Lugd. Bat. Elzevir, 1631. P. 71.

pieds tournée vers le spectateur ; un autre s'accroche à l'ange qui le repousse et s'arcboute contre un second ange ; un démon est suspendu à un fouillis de corps enchevêtrés et les tire à lui avec rage.

Des réprouvés, les uns descendent sur la tête, les autres sur le dos ou sur les genoux ; tous cherchent à prévenir la culbute effroyable et déploient des efforts désespérés dans cette minute d'horrible débâcle.

Plus bas, là où les damnés ont touché terre, des démons, en forme de satyres et de monstres, traînent ou portent des hommes et des femmes vers le gouffre infernal. Les uns se débattent, les autres se laissent faire comme des masses inertes.

Dans le coin inférieur à droite, on voit l'orifice de l'enfer peuplé de démons hurlants et suppliants, mêlés à des animaux de formes fantastiques.

Le tableau est éclairé, du côté gauche, par une douce et blanche clarté, qui devient plus éblouissante en s'élevant et atteint sa plus grande intensité près du Christ. De légères bandes de nuages la traversent çà et là. A droite règnent les ténèbres, qui s'épaississent en descendant et aboutissent à la terrible lueur rousse projetée par l'enfer. Entre ces deux pôles de clarté céleste et d'obscurité infernale, se meut, dans une lumière intense, le groupe des anges, des diables et des damnés. Là, au centre de l'œuvre, l'artiste a placé la mêlée furieuse, où les esprits célestes combattent avec une force irrésistible et une beauté que n'altère point leur sévérité, où les démons s'acharnent à leurs victimes avec une joie diabolique et une fureur sauvage, tandis que ceux-ci luttent en désespérés contre la sentence inflexible du juge suprême.

Rubens a su concentrer dans ce groupe central, qui peut compter de trente à quarante figures, tout ce qu'il fallait pour faire saisir la frayeur épouvantable, causée par une chute vertigineuse et la puissance irrésistible mise au service d'une sévérité implacable. Il a fait jouer aux corps isolés et aux masses entremêlées, à la lumière et aux ténèbres, aux anges et aux démons, au ciel et à l'enfer, un rôle saisissant, qui fait contribuer tous ces éléments divers à l'interprétation du drame grandiose et sombre.

Au premier aspect de l'œuvre, nous sentons que nous nous trouvons ici devant une catastrophe immense ; nul détail n'affaiblit cette impression générale, nul personnage n'accapare l'attention au détriment de l'ensemble ; la violence des mouvements ne fait nulle part dégénérer les groupes en masses informes.

Par toutes ces qualités, ce tableau tient le milieu entre la timide symétrie du *Grand Jugement dernier* et la confusion inextricable de la *Chute des réprouvés,*

qui tous deux se trouvent également à la Pinacothèque de Munich. L'opposition bien tranchée des lumières, la coulée bien enchaînée et hardiment jetée des corps, l'éloquence du désespoir, la hardiesse des mouvements font de ce petit tableau la plus dramatique et la plus géniale des représentations de la scène par laquelle, selon les enseignements de l'Église, finira l'existence de notre monde. Exécutée sur une grande échelle, comme le gigantesque sujet le réclamait, cette composition aurait été le premier des chefs-d'œuvre de Rubens.

Le tableau, ou pour mieux dire l'esquisse, telle que nous la connaissons, est entièrement de la main de Rubens et doit dater d'une époque où il jouissait de la plénitude de sa force, de 1615 environ. Il s'est représenté lui-même, dans le coin droit, au bas du tableau, sous la figure d'un damné suppliant.

Gravure : V. S. (Nouveau Testament) 459, J. Suyderhoef, 1642. La gravure de Suyderhoef, en sens contraire du tableau, ne reproduit que la chute des damnés. La partie supérieure, comprenant le ciel, manque, et la vue des bienheureux, à gauche, est supprimée. L'éditeur Pierre Soutman dédia l'estampe au célèbre homme d'état et poète hollandais Constantin Huygens.

Photographies : J. Albert, F. Hanfstaengl.

Un dessin, représentant la partie du *Petit Jugement dernier* gravée par J. Suyderhoef, a été gravé au camaïeu par J. Schmidt. L'inscription de la planche mentionne que le dessin se trouve dans la collection de son Excellence François-Antoine Nowohradsky, comte de Kollowrath à Prague (V. S. 460).

Un dessin de la même composition, dont la partie supérieure, renfermant St. Michel et les anges, a été coupée, existe dans la collection du duc de Devonshire, à Chatsworth. Ce dessin semble avoir été fait par le graveur. Il a été photographié par Ad. Braun.

Voir planche 24.

92. LE JUGEMENT DERNIER.

Gênes. Galerie du marquis Cesare Durazzo, Palais Balbi, via Balbi.
H. 100, L. 90.

Le Christ siège dans le haut du tableau, ayant à sa droite sa mère et des apôtres, à sa gauche Moïse, St. Jean-Baptiste et d'autres saints. Des deux côtés, les anges portent la croix et la colonne.

Au-dessous du Sauveur, un ange sonne de la trompette pour convoquer

l'humanité au Jugement dernier. A sa droite et au milieu, les bienheureux montent au ciel, soulevés ou soutenus par des anges. A sa gauche, St. Michel et d'autres anges armés de la foudre précipitent les réprouvés que des démons à tête de monstres, attirent vers l'abîme infernal. Dans le bas, quelques morts ressuscitent.

C'est une composition à figures innombrables couvrant l'espace du tableau, qui manque absolument d'unité et, par là même, d'effet. L'ordonnance rappelle celle du Jugement dernier de Michel-Ange, mais les personnages et les groupes diffèrent entièrement.

Nous n'avons pas vu le tableau, et ne pouvons juger ni de sa valeur, ni de son authenticité d'après la gravure de Rosaspina, le seul document que nous ayons à notre disposition.

Nous ferons observer toutefois que l'esquisse de l'*Assomption des Justes,* qui se trouve à la Pinacothèque de Munich et qui est attribuée à Rubens, reproduit deux des principaux groupes de la présente composition.

Si le tableau était réellement de la main de Rubens, il serait permis de le faire dater de son séjour en Italie. Cette circonstance expliquerait la faiblesse de l'ordonnance.

Gravure : V. S. 455 et 456, Francesco Rosaspina. Le tableau se trouvait dans la galerie du marquis Luigi Grimaldi della Pietra lorsqu'il fut gravé.

Voir planche 25.

93. LA CHUTE DES RÉPROUVÉS.

Munich. Pinacothèque, 737.
Panneau. H. 286, L. 224.

Le Jugement dernier vient de se terminer ; la sentence finale est prononcée contre les pécheurs, et les messagers de Dieu ont commencé à l'exécuter. St. Michel apparaît dans le haut des cieux, entouré d'une gloire resplendissante, armé de son bouclier étincelant et de son épée flamboyante. A côté de lui, à gauche du tableau, on voit un groupe d'anges armés de flammes ou d'épées. Ils ont atteint les damnés et la culbute dans l'espace commence. La plupart tombent, la tête en avant, quelques-uns tournoient dans l'espace ou descendent sur le dos ou sur le ventre.

Les démons se mêlent à l'avalanche humaine ; ils chassent les condamnés devant eux, les saisissent par les cheveux et les attirent vers l'abîme avec un

acharnement frénétique ; ils les fouettent de vipères, les emportent sur le dos et, en touchant la terre, ils les entrainent par les cheveux et les précipitent dans les flammes.

Ces démons ont conservé la forme humaine ou à peu près ; une tête de singe, des ailes de chauve-souris indiquent seules leur nature satanique. Mais d'autres habitants de l'enfer sont engagés dans l'horrible mêlée : ce sont des monstres à figure plus ou moins fantastique, aussi cruellement acharnés à leur proie que les singes diaboliques. Une tête de bouc, une tête de chien se montrent dans la masse, des serpents mordent les damnés ou les étreignent dans leurs spirales ; une immense bête légendaire, le dragon à sept têtes, occupe une large place ; ses gueules vont saisir dans toutes les directions ses victimes ou les cherchent furieusement, avec des rictus démesurés.

Dans le bas, on voit une scène infernale ; les monstres s'acharnent sur leurs victimes ou se battent entre eux. Lions, dragons, tigres, serpents bondissent les uns sur les autres, s'enlacent, se déchirent à coups d'ongles et de dents et dans cette horrible mêlée quelques pécheurs sont broyés, se tordent et hurlent de douleur.

Rubens s'est peint lui-même dans le coin du bas, à droite, sous la figure d'un pauvre diable, qui joint les mains, avec un geste suppliant, tandis que les flots des flammes de l'enfer montent vers lui.

Voilà la conception grandiose de Rubens. C'est plus qu'un drame effroyable, c'est un cauchemar.

La lumière qui éclaire cette chute épouvantable s'harmonise parfaitement avec le sujet et ajoute à l'horreur de la scène. En haut, au milieu des ténèbres, éclate la gloire dans laquelle descend le St. Michel ; à droite, le demi crépuscule montre la lutte entre la nuit et le jour, entre l'obscurité et le reflet du feu infernal ; au milieu, trois traînées de flammes jettent leurs sinistres lueurs ; dans le bas, la lutte des monstres se passe dans les ténèbres.

Tout le morceau nous fait l'impression d'un combat sauvage entre des anges, des hommes, des animaux et des démons, furieusement lancés dans l'espace et illuminés d'une clarté fantastique. Mais cette idée n'est pas exprimée d'une manière saisissante ; la confusion, le morcellement dominent et détruisent l'effet général. Les détails sont trop peu achevés pour racheter ce que l'ensemble a de défectueux, et, d'un autre côté, la peinture est trop soignée pour nous permettre d'appeler le tableau une esquisse. Cependant, pour certaines figures, la couleur des chairs est trop lourde et n'a pas assez de transparence pour être considérée comme une œuvre achevée du maître.

Rubens a évidemment voulu nous montrer par certains corps de damnés comment le vice déforme et enlaidit ; mais il a, tout aussi évidemment, dépassé les bornes du bon goût dans mainte figure, monstrueusement épaisse et ignoble. D'autres, par contre, avec leurs chairs roses et bleuâtres, nous font songer à des sybarites ou des voluptueux, mais non à des êtres complètement dégradés.

L'œuvre est entièrement de la main de Rubens. La peinture est mince, avec quelques empâtements, les contours nets, les statures herculéennes. Dans une lettre à de Piles, Philippe Rubens lui assigne la date de 1621 (1). Je la crois antérieure et la placerais vers 1614. C'est probablement une répétition agrandie d'une représentation du même sujet que possède M. Suermondt, d'Aix-la-Chapelle. Dans l'un et l'autre travail, Rubens essaya une première fois d'exprimer sa conception du *Jugement dernier,* essai que bientôt il devait tenter de nouveau et avec plus de succès.

Avant 1677, le tableau se trouvait à Gand ; en cette année il fut acquis par le duc de Richelieu. De Piles écrivit à Philippe Rubens, sous la date du 26 février 1677 : « M. le duc de Richelieu a fait venir un tableau de la *Chute des Damnez* de la main de nostre brave Rubens, qui estonne tout Paris et qui donne tout une autre idée encore de son mérite ». En marge de cette lettre se trouvaient les mots : « Venoit de Gand » (2).

Suivant Félibien (3), le duc de Richelieu lui-même a rédigé la description de ce tableau qui se trouve dans les ouvrages de de Piles. Il est à remarquer que dans cette description les dimensions diffèrent sensiblement de celles du tableau actuel. Mais nous savons que, pour d'autres œuvres encore de la même galerie, des mesures de fantaisie sont données. De Piles lui attribue onze pieds de hauteur, sur six de largeur.

Le tableau fut vendu 1110 florins dans la collection Adriaan Bout, La Haye, 11 août 1733.

Il passa dans la collection de l'électeur palatin à Dusseldorf et fut transféré avec cette galerie à Munich.

Gravures : V. S. 457, Richard van Orley, d'après un dessin de Jean van Orley ; 458, P. Soutman, 1642. Cette dernière estampe ne représente que la

(1) CH. RUELENS : *La vie de Rubens par Roger de Piles* (Bulletin Rubens. II, 166.)

(2) CH. RUELENS : Ibid. P. 170.

(3) *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres.* Paris, 1696. II, 215.

partie du milieu, à droite de la composition. (Suites) 49, Anonyme (le groupe du dragon et d'autres monstres entremêlés dans la partie inférieure de la composition) ; 50, Anonyme (le dragon du même groupe).

La National Gallery de Londres possède quatre dessins et le British Museum un cinquième, qui sont des études pour différentes parties de cette composition. Les divers fragments représentent la partie supérieure et la partie centrale du tableau.

La gravure de Soutman a probablement été faite d'après un dessin de ce genre. Dans la vente Crozat, un dessin représentant la *Chute des Anges,* gravée par Soutman, fut vendue, avec une autre pièce, 66 livres.

Voir planche 26.

93BIS. LA CHUTE DES RÉPROUVÉS.

Aix-la-Chapelle. Collection Suermondt.

Panneau. H. 118, L. 92.

La composition de cette *Chute des Réprouvés* est la même que celle du numéro précédent. Le tableau est qualifié d'esquisse terminée de celui de la Pinacothèque de Munich. On ne saurait admettre que jamais Rubens ait achevé à un tel point une esquisse quelconque, et dans le cas présent le travail définitif ne serait pas poussé beaucoup plus loin que l'étude.

Alfred Woltmann et Waagen qualifient ce morceau de large, hardi, magistral dans l'exécution, et l'appellent la plus parfaite des œuvres de Rubens dans son genre (1).

Nous ne partageons point cet enthousiasme, mais nous croyons le travail de la main de Rubens. Les défauts de la composition et certaines exagérations de très mauvais goût que nous avons signalées déjà dans le tableau de Munich et que Rubens ne commit plus dans la suite, nous font croire que ce travail date du séjour de Rubens en Italie. C'est un pendant de l'*Assomption des Justes,* de la Pinacothèque de Munich, qui a les mêmes dimensions et des faiblesses analogues. Nous croyons que les deux œuvres datent de la même époque.

(1) A. WOLTMANN : *die Galerie Suermondt.* (Zeitschrift für bildende Kunst, 1874. P. 294.) — G. F. WAAGEN : *Kleine Schriften.* Stuttgart, 1875. P. 280.

Le tableau porte, sur la face postérieure du panneau, le sceau de la corporation de St. Luc, à Anvers, représentant le blason de cette association artistique, avec la légende : *Segel van St. Lucas gulde* 1733. Ce sceau atteste que, postérieurement à cette année, la corporation de St. Luc a eu à émettre son jugement sur la valeur du tableau. Le fait se passa en 1754 et est relaté de la manière suivante dans le registre des résolutions des doyens de la gilde (1) :

« Aujourd'hui le 21 septembre 1754, séance du serment actuel et ancien. On apporta certain tableau représentant le Jugement dernier, peint sur panneau, haut, dans le cadre, de 4 pieds et 1 1/2 pouces et large de 3 pieds 2 1/2 pouces. Cette œuvre ayant été vue et mûrement examinée par les doyens, ils l'ont jugée avoir été peinte d'une manière fort soigneuse par Pierre-Paul Rubens et, en signe de la vérité, le susdit tableau a été marqué au dos du cachet en cire rouge de cette chambre.

« Fait et jugé par nous soussignés, à la date comme dessus. »

Suivent onze signatures de doyens.

Le tableau fut vendu dans la collection Dutartre, Paris, 1804, 4000 fr., à Delastre.

Vente Pitschaft, 1811, 1396 fr., à de Castres.

Le tableau fut offert en vente au musée de Berlin, avec le reste de la collection Suermondt, en 1874, mais ne fut pas compris dans l'achat, parce que le prix demandé dépassait de beaucoup l'évaluation de la direction du musée.

94. L'ASSOMPTION DES JUSTES.

Munich. Pinacothèque, 804.
Panneau. H. 118, L. 92.

Dans le haut des cieux, environné d'une immensité de lumière, le Christ est assis sur un arc-en-ciel. Bien au-dessous de lui, les élus s'élèvent. A gauche, on en voit un grand nombre qui sont portés au ciel par des anges et qui forment de longues guirlandes de corps. Au milieu, un

(1) Op heden den 21 september 1754, caemervergaederinge gehouden met dienende ende ouden eedt ende aldaer gebrocht sijnde seker stuck schilderye representerende de uytvoeringe van het laesten oordeel, geschildert op peneel, sijnde van hooghte binnenslijst vier voet een ende eenen halven duijm, ende breet dry voet ende twee en eenen halven duijm, welck

groupe plus dense monte en forme de pyramide. Dans le bas, des morts quittent le tombeau et des damnés, vaguement indiqués, sont entrainés vers l'enfer. Le tout est inondé d'une lumière jaunâtre et vaporeuse, entrecoupée seulement par une ligne de nuages d'un gris bleuâtre.

L'esquisse est trop peu achevée pour donner une idée satisfaisante de l'ensemble ; telle qu'elle est, elle montre une composition incohérente avec de maigres lignes à gauche et un mélange chaotique au milieu, une lumière monotone et des chairs sans vigueur de coloris.

Quoique la composition soit peu digne de Rubens, l'exécution trahit sa main.

Cette esquisse représente la contre-partie du *Petit Jugement dernier*. Dans celui-ci, on voit les damnés ; les justes sont à peine indiqués ; dans l'*Assomption des Justes,* le contraire a lieu. Cependant les deux œuvres sont loin de former des pendants.

Comme nous l'avons fait pour le numéro précédent, nous sommes tenté de dater celui-ci de l'époque italienne de Rubens. Les mêmes raisons que nous avons fait valoir pour le premier plaident pour le second.

Nous ferons encore observer que, dans ces deux œuvres, Rubens a représenté des damnés ou des élus accrochés les uns aux autres et formant des lianes qui traversent la composition de leurs lignes droites. Vu la nature du sujet, la parfaite coïncidence des dimensions et les traits communs aux deux compositions que nous venons de signaler, nous croyons pouvoir admettre que les deux pièces ont été faites pour servir de pendants l'une à l'autre.

Rappelons aussi que deux des groupes principaux de l'*Assomption des Justes* se retrouvent dans le *Jugement dernier* gravé par Rosaspina.

Le 27 avril 1684, le sieur Gelande Habert soumit au jugement des doyens de la corporation de St. Luc d'Anvers, un petit tableau nommé *les Ames bienheureuses* (de Salighe sielen). Ils déclarèrent que la pièce avait été commencée par Rubens et terminée par Jean van Bockhorst (1).

voorschreve stuck door die Dekens gesien ende rijpelijck geexamineert sijnde, is het selve stuck gejugeert geworden zeer uijtvoerigh geschildert te sijn door Petrus Paulus Rubens. In teecken der waerheyt is het voornoemt stuck schilderye achter op het peneel in rooden lack met het cachet deser caemere geteeckent ende gecachetteert.

Aldus gedaen ende gejugeert door ons ondergeteeckende dato ut ante.

(1) *Resolutieboeck van St. Lucas Gilde,* 1659-1729, f° 36.

95. LE PURGATOIRE.

Tournai. Cathédrale.
Toile. H. 350, L. 258.

DANS le haut du tableau siège la Trinité, auprès de laquelle la Vierge intercède pour les âmes. Plus bas, cinq personnages, dont trois femmes, sont tirées du Purgatoire par deux anges. A droite et à gauche, il y a des figures plus petites.

Le tableau a énormément souffert. Il est probable que les chairs étaient belles, mais il reste à peine quelque trace de cette beauté. Ce que l'on voit encore des figures dans le bas du tableau est trop sale et trop raboteux pour produire quelqu'effet. La Trinité et la Vierge sont mieux conservées ; mais c'est une partie très faible de l'ouvrage.

Le tableau se trouvait primitivement sur « l'arrière-autel du chœur », comme s'exprime Mols, qui le croit de l'époque italienne.

Du côté opposé se trouvait le *Triomphe des Machabées,* actuellement au musée de Nantes.

Les deux tableaux ont été commandés à Rubens par l'évêque de Tournai Maximilien Vilain de Gand, évêque de 1615 à 1644. Ce prélat les a légués, par testament, à la Cathédrale. Ils furent restaurés, en 1740, par le peintre Gilles des Fontennes et, en 1762, par Frédéric Du Mesnil (1).

Michel constate que ces deux nettoyages ont été désastreux et n'ont laissé subsister que l'ombre des tableaux (2).

Descamps affirme également qu'ils sont gâtés et repeints dans toutes leurs parties (3).

Le tableau du *Purgatoire* fut enlevé en 1794 par les commissaires de la République française et restitué en 1815.

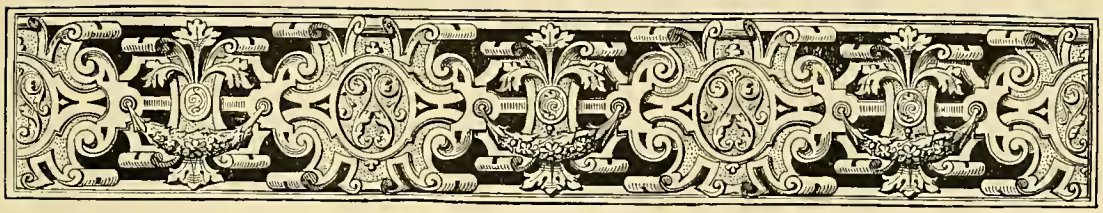
(1) Note communiquée par M. J. J. Vos, chanoine archiviste de l'évêché de Tournai.

(2) J. F. M. MICHEL : *Histoire de P. P. Rubens.* Bruxelles, 1771. P. 195.

(3) J. B. DESCAMPS : *Voyage pittoresque.* P. 24.

III

L'ANCIEN TESTAMENT.



L'ANCIEN TESTAMENT.

96. ÈVE CUEILLANT LE FRUIT DÉFENDU.

Madrid. Musée du Prado, 1613.
Toile. H. 237, L. 184.

ADAM est assis, au pied d'un gros pommier, sur un bloc de rocher qu'entourent les racines de l'arbre. Il appuie une main sur ce siège et porte l'autre à l'épaule d'Ève, pour la dissuader du péché qu'elle va commettre. Il est entièrement nu ; son beau corps, vigoureux et sain, est vu de trois quarts dans une lumière chaude, aux ombres moelleuses. De l'autre côté du pommier se tient Ève, la droite appuyée sur un rejeton de l'arbre qu'elle fait ployer et dont une des branches inférieures cache sa nudité. Elle étend la main gauche pour accepter une pomme que lui présente un serpent à tête d'enfant et à queue bifurquée, enroulé autour du tronc. C'est une forte et belle femme aux attaches puissantes, aux membres onduleux, à la chair plus ferme que les figures de Rubens, au cou plus fort que les femmes flamandes. Elle est inondée d'une blanche lumière. Sa belle tête, où se lit un désir irrésistible, est dans une ombre transparente. A gauche, dans un second arbre, on remarque un perroquet.

Les figures se détachent sur un ciel couvert de nuages blancs et brillants. Contre la terre courent des lueurs plus intenses ; dans le lointain, on voit une colline d'un bel azur.

Nos premiers parents ont toute la beauté de l'homme parfait et innocent. Leurs premières passions, le désir et la crainte, sont marquées sur leurs traits ; leur corps n'a subi aucune atteinte, leur esprit n'a pas connu d'angoisse : ce sont de belles plantes vigoureuses et saines poussées dans un sol fertile. Autour d'eux, le feuillage forme un cadre aussi naturel que gracieux.

Rubens copia ce tableau d'après celui du Titien, qui se voit également au musée du Prado, en modifiant quelque peu les accessoires. C'est de son second voyage en Espagne, en 1628-29, que date cette œuvre. Elle est intéressante, parce qu'elle nous permet de constater sur le fait la manière dont Rubens traduisait ses originaux.

La différence avec le tableau du Titien est énorme. Dans l'œuvre originale, le fond est beaucoup plus mat et moins transparent ; la figure d'Adam, aux contours noirs et épais, n'a pas la belle vigueur, le lumineux éclat de la peinture flamande. L'Ève seule du Titien peut rivaliser avec celle de Rubens ; ses contours sont plus nettement tracés ; ses chairs moins blanches, mais plus fermes et plus chaudes, ressemblent au marbre doré ; les ombres sur sa tête sont également plus chaudes. Toute la figure de la première femme a quelque chose de vaporeux et, néanmoins, on reconnaît dans cette forme idéalisée un bel animal humain, grand, fort, jeune, bien proportionné et bâti pour être la souche de toute la race humaine.

Mais si la brune italienne l'emporte sur la blanche flamande, le tableau du maître vénitien dans son ensemble, est certainement inférieur à celui de Rubens. Les poses sont plus gracieuses, les lumières sont plus éclatantes, les figures ressortent mieux, l'œuvre est plus animée dans la copie que dans l'original.

Le tableau est mentionné dans le catalogue des œuvres d'art délaissées par Rubens, sous le n° 42 et dans la rubrique : *Peintures de feu P.-P. Rubens faites en Espagne, en Italie et autre part, tant après Titien qu'autres maîtres.* Le texte français du catalogue de vente l'intitule : « Adam et Ève ». Le texte anglais de ce catalogue dit : « A great Adam and Eve ». Il n'est guère permis de douter que le tableau de Madrid ne soit le même que celui de la mortuaire de Rubens. Toutefois, il n'est pas mentionné dans la liste des 32 tableaux achetés par Philippe IV des héritiers de Rubens, pour la somme de 27,100 florins.

Une tradition rapportée par le catalogue du musée du Prado veut que la copie de Rubens ait été exécutée pour le prince de Galles. Quand le peintre flamand arriva en Espagne, cinq ans s'étaient écoulés depuis la visite que l'héritier de la Couronne d'Angleterre avait faite à la cour de Madrid. Charles I était monté sur le trône depuis trois ans et Charles II n'était pas né. Il n'y avait donc pas de prince de Galles en 1628-29.

Photographie : J. Laurent.

97. ADAM ACCEPTANT D'ÈVE LE FRUIT DÉFENDU.

La Haye. Musée, 216.
Panneau. H. 75, L. 155,5.

DAM est assis, à gauche, sur un tertre couvert de gazon, au pied de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Il accepte la pomme qu'Ève lui tend, et semble lui demander s'il ne fait pas mal en agissant ainsi. Elle est debout, élève la main gauche et prend une branche chargée de deux pommes que le serpent a cueillie et tient dans la bouche. Adam et Ève sont deux figures charmantes de pose et d'exécution. Elle est peinte dans des tons frais et clairs, avec de légères ombres sur la chair tendre et blanche ; lui est traité plus énergiquement dans des tons plus bruns.

Dans le pommier, on voit le serpent et des perroquets ; à gauche d'Adam, un cheval et un coq d'Inde ; à ses pieds, un petit singe, deux lapins et un petit chien. A côté d'Ève, on distingue deux paons et un chat. Dans le lointain, on voit un cheval, des chameaux, des cerfs, des chiens, un groupe d'arbres pleins d'oiseaux, des chèvres, des lions, des tigres, des bœufs, une autruche, un crocodile et jusqu'à des poissons dans l'eau transparente.

Une échappée de vue est ménagée au milieu et sur un des côtés du fond.

Le tableau est fait, en collaboration, par Rubens et Jean Breughel de Velours. Le premier a fait les personnages ; le second, le paysage et les animaux. Rubens le signa à gauche : *Petri Pauli Rubens figr. ;* Breughel, à droite : *J. Brueghel fec.*

Le tableau date d'environ 1620.

Il fut acheté, en 1766, à Leyde, à la vente de Mad. C. Backer, veuve Allard de la Court-van der Voort, pour le cabinet de Guillaume V, au prix de 7350 florins.

Il avait passé par les collections de Bie et de la Court-van der Voort,

à Leyde. Houbraken et Campo Weyerman le décrivirent quand il se trouvait dans cette dernière collection (1).

Il fut gravé par F. L. Huijgens dans le recueil *Steengracht* (n° 65) et photographié par Braun.

97bis. ADAM ACCEPTANT D'ÈVE LE FRUIT DÉFENDU.

Tableau inconnu.

Il existe une eau-forte de Philippe Spruyt représentant le groupe d'Adam et d'Ève du tableau précédent. A leurs pieds, on voit deux tourterelles ; à côté d'Adam, un cheval ; dans le fond, l'arbre de la connaissance du bien et du mal, dont on n'aperçoit que le tronc et les premières grosses branches. Tout le reste du paradis est supprimé.

Le graveur a donc rencontré, au siècle dernier, cette composition attribuée, à tort ou à raison, à Rubens. Nous ne savons ce qu'elle est devenue.

Gravure : V. S. (Ancien Testament) 6, P. Spruyt.

98. CAÏN TUE ABEL.

Tableau inconnu.

Il existe une gravure anonyme éditée par David de Meynt représentant Caïn tuant Abel. L'assassin est debout tenant l'instrument du meurtre dans la main. Entre ses pieds, son frère est étendu par terre.

Gravure : V. S. 7. Anonyme (Davit de Meynt exc.).

99. ABEL TUÉ PAR CAÏN.

Collection du duc de Bedford.

Toile. H. 147, L. 178.

Abel est couché par terre, replié sur lui-même, la tête tournée vers le spectateur. Il est entièrement nu, à l'exception du milieu du corps qui est recouvert par une peau d'animal. Un chien s'approche avec hésitation. Un paysage boisé forme le fond, où l'on voit encore la fumée du sacrifice agréé, s'élevant au-dessus de l'autel.

(1) Jacob Campo Weyerman : *De Levens-beschryvingen der Nederlandsche Konst-schilders.* 's Gravenhage, 1729. I. 348. — Arnold Houbraken : *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders.* 's Gravenhage, 1753. I, 87.

Waagen, en parlant de ce tableau, dit que la belle gradation des teintes, dans les carnations transparentes et brillantes, est surtout admirable (1).

Gravure : V. S. 8, J. Heath.

100. ABRAHAM ET MELCHISÉDECH.

Caen. Musée, 84.
Toile. H. 204, L. 246.

Au milieu du fond, on voit une arcade ouverte dans un bâtiment en pierres de taille grises, à travers laquelle on aperçoit le ciel couvert de légers nuages. Devant l'arcade, vers la droite, se trouve Melchisédech, portant une barbe blanche et vêtu d'un costume de prêtre : capuchon de velours rouge doublé d'hermine, riche manteau en brocard, or et rouge, vêtement de dessus en soie claire brodée d'or, et au-dessous une tunique de toile blanche. Le prêtre se penche vers Abraham, avec une expression de bienveillance et de respect, pour lui souhaiter la bienvenue.

A sa droite se tiennent deux jeunes gens qui lui remettent le pain et dont on ne voit que la tête. Melchisédech lui-même montre les deux cruches de vin qui se trouvent par terre, à côté d'un panier de pain. Derrière lui, à droite, on voit un homme robuste, au torse nu, le milieu du corps entouré d'une draperie verte, apportant un panier rempli de pain. A côté de lui, une figure coiffée d'un turban et un homme à tête nue ; derrière celui-ci, encore deux têtes ; entre le porteur du panier et Melchisédech, un négrillon.

Sur le devant, à côté de Melchisédech, est accroupi un homme, s'apprêtant à soulever un grand vase de vin ; il est entièrement nu, une draperie bleue lui passe autour des reins.

A gauche, on voit Abraham, portant le casque, la cuirasse et un manteau rouge ; deux hommes à casque et un homme à tête nue viennent derrière lui : un chien est à son côté. A l'extrême gauche, on voit la tête de son cheval et celle du serviteur qui le garde, ainsi que quatre bois de lance.

Travail inférieur, peint par un élève. Rubens a retouché la chair des principaux personnages. Exécuté vers 1625.

Mols nous apprend que le tableau fut acheté par Gérard Hoet à la famille du Bois pour le landgrave de Hesse-Cassel et payé 6000 florins. Il se

(1) SMITH : *Catalogue*. II, n° 912. — WAAGEN : *Treasures*. III, p. 465.

trouve mentionné dans l'inventaire du musée de Cassel de 1749. Il fut enlevé par le général Denon, en 1806, et envoyé au musée de Caen par décision de l'empereur en date du 15 février 1811. Dans la liste, jointe à ce décret, il était mentionné comme tableau de l'école de Rubens et désigné sous le nom d'*Abimelech*.

Le guide Berbie signale, dans les appartements de l'abbaye St. Michel, à Anvers, dans la petite salle à manger au-dessus de la cheminée, un Abraham qui reçoit la bénédiction de Melchisédech, par Rubens (1).

Gravure : V. S. 22, H. Witdouc, 1638. Cette gravure diffère sensiblement du tableau dans les accessoires. Quatre des personnages sommairement indiqués dans la peinture ne se voient pas dans la reproduction ; l'arcade, au lieu de se trouver au milieu, est placée à l'extrêmité droite. L'architecture du fond est changée. Le cabinet des estampes d'Amsterdam possède une épreuve de cette gravure retouchée par Rubens.

La collection Albertine de Vienne (n° 852) possède un beau dessin de la main de Rubens, conforme au tableau, excepté que le page, tenant le cheval d'Abraham, y manque.

Voir planche 27.

Abraham et Melchisédech.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers. Voir n° 7.

Abraham et Melchisédech.

Sujet d'un des Triomphes de l'Eucharistie. Voir n° 46.

101. LOTH QUITTE SODOME.

Paris. Musée du Louvre, 425.
Panneau. H. 75, L. 119.

Loth, sa femme et ses deux filles viennent de quitter Sodome, au moment où les foudres du ciel y mettent le feu. Loth qui marche le premier, à droite, ne paraît s'avancer qu'en hésitant et les larmes aux yeux ; mais un ange, aux ailes déployées, l'entraîne. Sa femme a plus de

(1) *Description des principaux ouvrages de Peinture et de Sculpture, actuellement existans dans les Eglises, Couvens et lieux publics d'Anvers.* A Anvers, chez Gérard Berbie. Nombreuses éditions françaises et flamandes dans la seconde moitié du siècle dernier.

peine encore à partir et semble implorer le pardon de Sodome ; elle se retourne déjà à moitié pour revoir la ville en flammes et transgressera, à coup sûr, la défense de regarder derrière elle. Un second ange l'engage à avancer et la pousse presque par l'épaule. Après eux vient une des filles de Loth, conduisant par la bride un âne, chargé de coupes et de vaisselle d'argent. C'est la femme blonde et grasse que l'on aime tant à faire passer pour Hélène Fourment, quoique le peintre la peignît, longtemps avant qu'il ne connût sa seconde épouse. Elle porte une robe rouge, dont le bord replié montre la doublure purpurine, à reflets, et une jupe d'un vert très foncé. Vient ensuite la seconde fille du patriarche, portant un panier de fruits sur la tête.

A gauche, on voit la porte de la ville que la famille vient de quitter ; à droite, un bout de paysage ; dans le ciel, quatre démons qui lancent les foudres sur Sodome.

La petite peinture a l'ampleur d'une grande composition; par le mouvement qui anime toute la scène, elle donne l'illusion d'un cortège. L'expression des principaux personnages est également bien réussie et fort dramatique : la douleur de Loth et de sa femme fait contraste avec l'insouciance de leurs filles, brillantes de jeunesse et exubérantes de santé.

C'est une production franchement admirable. Les lumières très blondes et les reflets abondants indiquent que le maître abandonne sa seconde manière; mais les couleurs ne sont pas encore assez rompues, les contours encore trop nets, pour permettre de songer à une époque fort avancée de la carrière de l'artiste. La date placée sous sa signature est là pour nous dire que le tableau a été fait en 1625.

Il est entièrement de la main du maître et signé :

PE. PA. RVBENS FE

A° 1625.

Gravures : Ferd. Leenhoff, pour la Société française de gravure ; Anonyme, gravure sur bois, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1 mars 1884 ; Ch. de Billy, dans *L'Art.* 1882, I, p. 22.

Photographies : A. Braun ; Phot. Gesellschaft, Berlin.

---

102. LOTH QUITTE SODOME.

Blenheim. Galerie du duc de Marlborough.
Toile. H. 203, L. 229.

la gauche du tableau, un ange s'avance en montrant le chemin au patriarche. Celui-ci ne quitte Sodome qu'à regret, sa femme l'accompagne en pleurant ; derrière lui, un ange lui montre ses deux filles, dont l'une porte, dans un panier, l'argenterie, et l'autre, sur la tête, un paquet enveloppé dans une étoffe de laine. En avant des personnages court un petit chien. Fond : ciel nuageux ; à gauche, lourde bâtisse ; à droite, porte de ville.

Le premier ange, en commençant à gauche, est enveloppé d'une draperie rouge sur une robe d'un vert foncé ; le second d'une draperie couleur de grenade ; la première fille porte une jupe de la même nuance et une robe bleue ; la seconde, une robe amaranthe, au revers jaune, et une jupe couleur de fer ; Loth est drapé dans un manteau couleur d'ardoise foncée.

C'est un excellent tableau, fait probablement en collaboration par Rubens et Van Dyck. Le second ange a les traits de ce dernier, ce qui est, comme nous le verrons ailleurs, une présomption qu'il a commencé l'œuvre. Rubens, qui en a fourni l'esquisse, a eu une grande part à l'exécution définitive.

Le tableau, à n'en pas douter, fut produit vers 1617, époque à laquelle il fut gravé par Luc Vorsterman, le père.

Suivant le catalogue de la collection du palais de Blenheim, il fut offert par la ville d'Anvers à Lord John Marlborough, le fameux général anglais, en reconnaissance des services rendus à notre patrie par ses victoires sur les Français. D'après Mols, le tableau fut acquis par la ville d'Anvers du peintre Jacques De Wit, pour la somme de 2000 florins. Ce cadeau doit avoir été fait lors de la capitulation d'Anvers, le 15 juin 1706 (1).

Les archives de la ville d'Anvers ne paraissent point avoir gardé de trace de cette dépense. M. l'archiviste Génard, qui a bien voulu faire des

(1) Als Marlborough tot Antwerpen synde de konst tot de Wit had gesien, is hy seer verwondert geweest over een stuck van Rubens verbeeldende Loth met syne dochters en vrouw uyt Sodoma door de Engels geleyt wordende, waervan de prent uytgaet. Voorder liet Cadogan weten aen de heeren van de Magistraet dat dit aen Marlborough soo wel aenstont, dewelcke het voorseyde stuck van de Wit afgekocht hebben voor 2000 gulden en hebben het hem present gedaen. (Manuscrit cité par MOLS : Bibliothèque royale de Bruxelles, n° 5734, p. 137.)

recherches concernant le fait, n'a trouvé mentionné qu'une somme de 36 livres d'Arthois payées au batelier Bonaventure Janssens qui, le 13 novembre 1706, transporta le tableau à Gand (1).

Gravures: V. S. 9, Lucas Vorsterman sc. et exc. An° 1620; 10, Anonyme (J. C. Visscher exc.); 11, Langot.

La planche de Vorsterman fut dédiée par Rubens à son beau-père Jean Brant: Eruditione et probitate Cl^mo V. D. Joanni Brantio JC^to urbi Antverpiensi ab actis, socero amantissimo, Petrus Paulus Rubens gener, observantiæ ergo. D. D. Elle porte les privilèges de la France, des princes Albert et Isabelle, et des États-généraux des Pays-Bas. C'est une de celles dont parle Rubens dans sa lettre à Pierre Van Veen du 19 juin 1622. Il dit que le graveur l'exécuta, lorsqu'il venait d'arriver chez Rubens (2).

En 1620, Rubens fit paraitre 9 planches gravées par Vorsterman. Il est évident que le graveur ne les fit pas toutes, la même année. Il lui aura bien fallu deux ou trois ans pour les exécuter et l'on peut donc admettre qu'il tailla la première, celle dont nous nous occupons, vers 1617.

Le Louvre (Dessins exposés, 576) possède le dessin fait par Vorsterman pour sa planche. Il a été coupé dans le haut et du côté gauche. Une photographie en a été faite par A. Braun.

Une partie de ce dessin a été gravée sur bois par R. Walker pour la *Gazette des Beaux-Arts,* du 1 mars 1884, et servit à illustrer un des articles de la Vie de Rubens, par Paul Mantz.

Voir planche 28.

103. LOTH ENIVRÉ PAR SES FILLES.

Blenheim. Galerie du duc de Marlborough.
Toile. H. 183, L. 213,5.

gauche, Loth est assis par terre, le dos appuyé contre des coussins. Une draperie violette lui couvre le milieu du corps ; le buste et les jambes sont nus. Une de ses filles, grande et forte, est accroupie vis-à-vis de lui, sur une draperie rouge. Elle est toute nue, verse à boire à

(1) ARCHIVES D'ANVERS : *Stadsrekening. Domeinen*, 1706, fol. 376.

(2) La Uscita di Loth colla moglie et figliuole di Sodoma, che fu intagliata da principio ch'egli venne astante mio. (C. RUELENS, *Pierre-Paul Rubens,* 83 et 143.)

son père et tient un plat de fruits à la main. La seconde fille, drapée de bleu, est assise près de Loth et tient la coupe dans laquelle sa sœur verse. Les fumées du vin commencent à obscurcir l'intelligence du vieillard et d'un œil fixe, allumé par le désir incestueux, il regarde la première de ses filles. Au-dessus des personnages est suspendue une draperie rouge, attachée à un arbre.

C'est un travail de la première époque de Rubens, d'un ton clair et uni, fait par un élève, retouché par le maître et en somme peu important.

D'après Smith, qui en fait un éloge auquel nous ne pouvons pas nous rallier, le tableau fut présenté à John Marlborough par l'empereur d'Allemagne.

Gravure : V. S. 12, W. De Leeuw.

104. LOTH ENIVRÉ PAR SES FILLES.

Tableau inconnu.

Loth est assis entre ses deux filles, dont l'une tient la coupe, tandis que l'autre y verse le vin. Le père regarde la première, les yeux en coulisse, le désir amoureux allumé ; il la prend par les épaules et l'attire à lui. Elle se défend faiblement, en se rejetant en arrière. Une de ses épaules et ses bras sont nus ; le buste de Loth est également nu.

Le fond est formé par une paroi de rocher, à droite ; dans le lointain, on voit brûler Sodome.

Comme l'indique la date de la gravure de Swanenburg, ce tableau fut exécuté avant 1612, peu après le retour de Rubens d'Italie, ce que prouvent d'ailleurs les membres massifs, aux contours fermes et arrondis, des personnages.

Gravures : V. S. 13, W. Swanenburg, 1612 ; 14, Anonyme (Daret exc.).

Jacques Coelemans a gravé dans le « Cabinet de M. Boyer d'Aguilles » (1e partie, no XLIII), *Loth enivré par ses filles,* d'après un tableau attribué à Rubens. Le patriarche est assis dans un paysage, à côté d'une des deux sœurs ; d'une main, il tient une coupe ; l'autre est passée autour du cou de la jeune fille. La seconde des enfants du patriarche est debout, exprimant le jus d'une grappe de raisins. Dans le lointain, on voit brûler Sodome.

Mariette regardait le tableau comme douteux ; l'estampe de J. Coelemans confirme pleinement cette appréciation et ne permet pas de ranger cette pièce parmi les œuvres de Rubens.

Gravures : V. S. 15, J. Coelemans, 1702 ; 16, Séb. Barras.

105. AGAR RENVOYÉE PAR ABRAHAM ET SARA.

St. Petersbourg. Musée de l'Ermitage, 535.
Panneau. H. 63, L. 77

A gauche, on voit le vieux couple sur le pas de la porte entr'ouverte. Sara en est sortie ; elle porte une robe de couleur groseille, à manches bleues, un fichu blanc, un voile jaune sur la tête. Une de ses mains est sur la hanche, l'autre est soulevée et accentue d'un geste menaçant l'ordre cruel donné à Agar. Abraham est resté à l'intérieur et montre dans l'ouverture de la porte sa tête bourrue. Le chien est sorti et se met de la partie, en aboyant contre la malheureuse servante que, la veille encore, il a caressée. Agar s'est arrêtée dans la marche pénible qu'elle a entreprise; elle est tournée de face vers le spectateur, le regard dirigé vers ses maîtres. Elle porte une ample robe rouge qu'elle a relevée sur le milieu du corps, ce qui donne à sa taille grossie une dimension démesurée. Sous le bras, elle porte un paquet de hardes. Dans le fond, le mur de la maison, couronné d'une vigne. A droite s'étend le désert où l'infortunée va s'engager, incertaine de son avenir.

La composition est heureusement conçue ; elle exprime simplement, mais éloquemment l'idée du peintre. Les trois têtes sont fort belles ; la figure d'Agar est trop lourde. Le ton est en général trop sombre, la lumière est parcimonieusement répandue, les accessoires sont opaques.

Le tableau est tout entier de la main de Rubens et date de 1612 environ.

Il provient du cabinet de M. Crozat, baron de Thiers et fut acheté probablement par l'impératrice Cathérine II.

Photographie : Anonyme.

106. AGAR RENVOYÉE PAR ABRAHAM ET SARA.

Londres. Galerie du duc de Westminster.
Panneau. H. 71, L. 102.

Composition semblable à la précédente, sauf de légères modifications dans le dessin et quelques changements dans les couleurs. Sarah étend ici le doigt de la main levée, pour signifier à Agar l'ordre de partir. Dans le fond, on aperçoit un paysage chaudement éclairé par le soleil

couchant. La même lumière éclaire les trois figures, laissant celle d'Agar à moitié dans l'ombre.

Le tableau date de 1618. Le paysage est peint par Jean Wildens.

Le 28 avril 1618, Rubens proposa à Dudley Carleton, en échange de marbres antiques, un certain nombre de tableaux de sa main, ou faits en collaboration avec ses élèves. Le seigneur anglais prit, parmi les morceaux offerts, ceux qui étaient exécutés par Rubens, ainsi qu'une Chasse aux Lions. Comme il manquait encore 100 florins pour parfaire le prix exigé par Dudley Carleton, Rubens promit de faire quelque sujet agréable (qualq'altra galanteria). Le 26 mai, il lui annonce qu'il a fait un « tableau sur panneau de la longueur de trois pieds et demi environ, et de deux pieds et demi de hauteur, entièrement de sa main, un sujet ni sacré ni profane, pour ainsi dire, quoique tiré de l'Ecriture sainte, à savoir Sara et Abraham, adressant des reproches à Agar, qui, enceinte, quitte la maison, dans une attitude fort noble et gracieuse. « Je l'ai fait sur bois, dit-il, parce que les petites choses réussissent mieux sur panneau que sur toile, et parce qu'étant de volume reduit, il sera facilement transportable. J'ai employé, suivant mon habitude, un artiste de talent dans son genre, qui est celui de finir les paysages, uniquement pour produire quelque chose selon le goût de Votre Excellence. Pour le reste, elle peut être sûre que je n'ai permis à âme qui vive d'y toucher (1) ».

Le tableau passa dans la vente Welbore Ellis Agar, en 1807.

Il fut gravé par Young dans *Grosvenor Galery*.

Agar dans le désert.

Il existe une gravure de F. De Roy, représentant Agar assise contre un arbre ; elle est coiffée et habillée selon la mode du XVIIe siècle. Les mains jointes posées sur les genoux, elle regarde le spectateur. A gauche, un rocher. Dans le ciel paraît un ange faisant un geste consolateur. Derrière l'arbre, on

(1) Il terzo è dipinto in tavola di longezza di tre piedi e mezzo in circa e due e mezzo d'altezza, vero originale e suggietto nè sacro nè profano, per dir cosi, benche cavato della sacra scrittura, cioè Sara in atto di gridare ad Agar, che gravida se parte di casa in un atto donnesco assai galante con intervento anco del Patriarca Abraham. Egli si fece in tavola perche le cose picciole vi riescono meglio che non in tela, et essendo di poco volume sarà trasportabile. Ho preso secondo il mio solito un valenthuomo nel suo mestiere a finere li paesaggi solo per augmentar il gusto de V. E., ma nel resto la sia sicura ch'io non ho permesso ch'anima vivente vi metta la mano. HOOKHAM CARPENTER : Op. cit. p. 192.

voit Ismaël couché par terre, mourant de soif. Une cruche renversée se trouve à côté de lui.

A en juger par la gravure, la composition ne saurait être attribuée à Rubens.

Le tableau fut vendu, en 1758, dans la collection de M. de Steenhault, à Bruxelles, 440 florins. Il mesurait 2 pieds 6 pouces de haut et 2 pieds 7 pouces de large.

Gravure : V. S. 29, F. De Roy.

107. LE SACRIFICE D'ABRAHAM.

Tableau inconnu.

ISAAC est angenouillé contre un bloc de maçonnerie sur lequel brûle un réchaud posé sur de grosses et de menues branches. Il est vu de face et nu ; les bras sont liés sur le dos. La prévision du sort qui lui est réservé a fait à moitié évanouir le jeune homme. Abraham est armé d'un couteau pointu et a levé le bras droit pour percer son fils, lorsque l'ange vient arrêter sa main. Le patriarche, tout étonné, lève les yeux, en regardant le messager céleste. Il a une superbe tête de vieillard ; son corps robuste est drapé dans un ample vêtement lié autour des reins. Derrière les personnages, on aperçoit un gros arbre et des broussailles dans lesquelles un bouc s'est embarrassé par les cornes.

Comme le fait observer M. Henri Hymans, cette composition, à en juger par la gravure, semble appartenir à la première époque de Rubens.

Gravure : V. S. 25, Andreas Stock. (Dédicace : Spectabili ornatissimoque viro D. Timanno Volbergio Quæstoris generalis confœderatarum Belgii provinciarum Commissario, Domino et amico suo colendissimo tabulam hanc in perpetui amoris monimentum libens meritoque dicabat atque consecrabat Andreas Stock sculp. Au troisième état de cette planche, la dédicace est coupée, ainsi que la signature d'André Stock et Corn. Galle a mis son nom à la place de celui du graveur. 27, G. Huck ; 28, Anonyme (Martinus Van Beusekom exc.), copie de la planche de Stock, avec un paysage à gauche.

Un tableau de cette composition existe ou a existé au château des rois de Prusse à Potsdam. Il était peint sur toile et mesurait 7 pieds 9 pouces de hauteur, sur 5 pieds de largeur (1).

(1) *Description des tableaux de la Galerie royale et du cabinet de Sans-Souci* n° 3. (Potsdam 1771).

L'inscription de la gravure de G. Huck affirme que le tableau original se trouvait dans le cabinet de George Oelrichs, juge de la ville de Brême.

Voir planche 29.

On range dans l'œuvre gravé de Rubens une planche sans nom de peintre, éditée par Corn. Galle. On y voit Abraham tenant la main gauche sur la tête de son fils qui est assis sur une pièce de bois devant servir de bûcher. De la main droite, le patriarche a levé le glaive. L'ange retient son bras, et lui montre le bouc; Abraham tourne la tête, étonné de se sentir arrêté. Il est drapé dans un large vêtement que retrousse un cordon qui lui passe sur l'épaule. Isaac a les yeux bandés et les pieds repliés sous lui. A l'extrême droite se trouve un vase d'où la flamme et la fumée s'échappent ; à gauche, un bouc est couché par terre, au pied d'un arbrisseau et d'un arbre.

La composition, telle que nous la fait connaître la gravure, ne saurait être attribuée à Rubens. Elle semble avoir été faite pour un plafond.

Gravure : V. S. 26, Anonyme (Corn. Galle exc.).

La collection Albertine, à Vienne, possède un dessin représentant le Sacrifice d'Abraham, différant sensiblement des deux compositions que nous venons de décrire et attribué, non sans quelque témérité, à Rubens.

Le sacrifice d'Abraham.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 11).

108. RÉCONCILIATION D'ÉSAÜ ET DE JACOB.

Jadis dans la collection des rois d'Espagne.

UIVANT Pacheco, c'est un des huit tableaux apportés, en 1628, en Espagne par Rubens, sur l'ordre du roi. Ils furent placés dans le salon nouveau du palais de Madrid, avec un grand nombre de morceaux d'autres maîtres. L'inventaire de 1636 mentionne : « Une toile un peu plus petite (que l'histoire de Scipion par Vicente Carducho) de la main de Rubens, peintre flamand, ayant pour sujet la *Réconciliation de Jacob et d'Ésaü,* dans lequel il y a trois chameaux, un cheval, un agneau et d'autres animaux avec plusieurs figures. »

Dans l'inventaire de 1686, la même pièce apparaît à la même place : « Un tableau de l'entrevue de Jacob et Ésaü, avec diverses figures d'hommes et d'animaux, de trois varas de large et cinq de haut, original de la main de Rubens. (1) »

L'œuvre ne se rencontre plus dans aucun des catalogues postérieurs.

D'après la description succincte de l'inventaire cité, la composition de ce tableau était semblable à celle du numéro suivant.

Pour éviter les redites, nous allons réunir ici ce que nous savons des acquisitions de tableaux de Rubens, faites à différentes époques par les rois d'Espagne et des travaux exécutés par le maître dans ce pays.

Pendant le séjour que l'artiste fit à Valladolid, en 1603, il peignit l'*Héraclite* et le *Démocrite* (nos 1601 et 1602 du musée de Madrid), pour être offerts au duc de Lerme, en remplacement de deux peintures envoyées par le duc de Mantoue et gâtées pendant le voyage. Il avait apporté, pour le ministre du roi d'Espagne, un portrait du duc de Mantoue (2) ; il fit son portrait et peignit pour lui *le Christ et les douze Apôtres* (nos 1567-1578). Toutes ces pièces, excepté les deux portraits, ont trouvé place au musée de Madrid.

Rubens ne commença à travailler pour Philippe IV que vers 1628, l'année où il se rendit pour la seconde fois en Espagne. Depuis ce moment, il ne cessa de pourvoir abondamment les collections du roi de ses œuvres ou de celles de ses disciples. Les comptes de la recette générale des finances aux Pays-Bas mentionnent différentes sommes que le roi paya à Rubens pour des tableaux envoyés en Espagne.

Sous l'année 1630, on y lit : « A Pierre-Paul Rubens, secrétaire du conseil privé du roy, 7,500 livres, montant du prix des peintures qu'il a faites et fait faire, par ordre de S. A. S. et envoyées en Espagne, comme est plus amplement spécifié en certaine déclaration portant au pied ordonnance et quittance y servante. » Malheureusement la déclaration dont il est question ici n'a pas été retrouvée.

Au même paiement se rapportent les deux documents suivants. Le premier est un rapport adressé à l'infante Isabelle, le second est un apostille de la main de l'Archiduchesse.

« A rapporter à Son Altèze Sérénissime — Qu'ayant le fourier mayor de

(1) CRUZADA VILLAAMIL : *Rubens diplomatica español.* Madrid, 1874. P. 307, 380.

(2) ARMAND BASCHET : *Pierre-Paul Rubens.* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1866. I, 446.)

l'hostel et cour de Vostre Altèze Jean Montfort délibvré au comte de Couppigny le compte et relation cy-joincte des paintures que Pierre-Paul Rubbens, secrétaire du conseil privé, at faict et faict faire par ordre de Vostre Altèze pour le service de Sa Majesté, et envoyé en Espaigne durant l'année passée, portant à sept mille cinq cens florins ; et ayant icelle relation par ledict comte esté exhibée en finances, le conseil a trouvé convenir de la remectre ès mains royales de Vostre Altèze, afin qu'icelle soit servie de déclairer sur ce son bon plaisir et intention, mesmes si elle a appaisement desdictes paintures, et de l'estimation d'icelles faicte par personnes entendues en ceste matière, et en jugeans sans réflexion d'amitié et neutrallement.

» Ainsy advisé, à très humble correction de Vostre Altèze Sérénissime, à Bruxelles, au bureau des finances, le XXIIe de décembre 1629 ».

L'apostille est de la teneur suivante :

« Le prix de ces peintures à été convenu avec Rubens, avant qu'il les fit ; elles sont déjà en Espagne, à la grande satisfaction du roi, qui a ordonné de les payer immédiatement. Et comme, à l'arrivée de don Carlos (Coloma) à Londres, Rubens devra revenir et qu'il a besoin d'argent pour quitter cette ville, il conviendra de le payer promptement » (1).

Le 22 septembre 1630, le roi écrivit à l'infante un billet pour faire payer Rubens de ces tableaux et des dépenses de sa mission diplomatique à Londres. La lettre débute ainsi : « Sérénissime Dame, Rubens apporta ici quelques peintures pour mon service. Le prix lui en est dû. »

Ces documents prouvent que Rubens en se rendant à Madrid, en 1628, envoya ou emporta quelques tableaux commandés par le roi. Quelles sont ces peintures ? La liste en a existé ; elle s'est probablement perdue. Pour tout renseignement nous possédons un texte de Pacheco et l'inventaire des palais royaux de 1636.

Pacheco désigne comme ayant été apportés en Espagne par Rubens les huit tableaux suivants : *Jacob et Ésaü, Mucius Scévola, Ulysse et Achille* (musée de Madrid, n° 1582), *Samson déchirant la gueule du lion, David luttant contre un ours, Saturne* (n° 1599), *Cérès* (n° 1585), *Samson et les Philistins.* A l'exception des trois pièces dont nous signalons la présence au musée de Madrid, tous

(1) Estas pynturas se concertaron con Rubens por este precyo ántes que las ycyese, y están ya en España con mucha satysfacion del rey ; y asy a mandado se le paguen luego. Y como abrá de venyr en llegando don Cárlos y a menester dynero para salyr de Londres, será byen se le pague este luego.

ces tableaux ont disparu. Dans l'inventaire de 1636, on rencontre *Jacob et Ésaü, Mucius Scévola, Achille et Ulysse.*

Lors de son séjour à Madrid, en 1628 et 1629, Rubens, au dire de Pacheco, peignit le portrait du roi, de la reine et des infants pour être envoyés dans les Pays-Bas ; cinq portraits du roi, dont un à cheval et le portrait de l'infante de las Descalzas, en plusieurs exemplaires ; il fit cinq ou six portraits de personnes particulières ; il copia, d'après le Titien, les deux *Bains de Diane* (1586), *Europe* (1614), *Vénus et Adonis, Vénus et Cupidon, Adam et Ève* (1613), et d'autres tableaux encore, qu'il envoya à Anvers et qui se trouvent mentionnés dans le catalogue de sa mortuaire. D'après le même maître, il peignit encore les portraits du landgrave Philippe de Hesse, du duc d'Albe, du duc de Sajonia et du duc de Cobos, un doge vénitien et bien d'autres encore. Il peignit le portrait équestre de Philippe II (1607) et fit, en outre, pour don Diego Megia, une *Immaculée conception* et pour le frère du duc de Maqueda, don Jaime Cordona, un *St. Jean l'Évangéliste.* Il retoucha aussi et agrandit l'*Adoration des rois* (1559). Ce dernier tableau avait été offert par la ville d'Anvers, en 1612, à don Rodrigo Calderon. En 1621, après la mort de ce gentilhomme, le roi Philippe IV l'acheta. Enfin Rubens peignit encore deux chasses, l'une au sanglier, l'autre au cerf qui furent placées dans la même salle que les tableaux apportés par lui.

Entre 1630 et 1636, 25 tableaux, furent envoyés de Flandre par Rubens. Ils étaient destinés à la reine d'Espagne, Isabelle de Bourbon ; mais le roi les fit placer dans la grande salle précédant la chambre à coucher, où Sa Majesté avait l'habitude de souper.

L'inventaire de 1636 cite : *Diane chasseresse* par Rubens, deux *Offices* par Snyders, *Cérès et Pan* par Rubens et Snyders (1593), deux toiles représentant les *Cinq Sens* par Rubens et Jean Breugel (1237 et 1238), deux *Noces flamandes,* une *Maison flamande avec la cour de la reine Isabelle,* le *Marquis de Bruxelles,* une *Maison flamande avec l'Infante et l'Archiduc* (1604, 1605), une *Ferme flamande,* une *Bataille navale près de la côte,* deux *Paysages avec des soldats,* la *Vie de l'homme,* le *Testament* et l'*Enterrement,* le *Siège d'une place forte de la Flandre,* une *Femme avec une fancille* par Rubens et Snyders.

En 1636, le Cardinal-Infant reçut de Philippe IV l'ordre de faire faire des tableaux pour la tour de la Parada, une maison de chasse, à trois lieues de Madrid. Le 20 novembre de cette année, Ferdinand écrit à son frère : « En ce qui concerne les tableaux que Votre Majesté m'ordonne de faire faire pour la tour, Rubens en a reçu la commande, et il m'annonce qu'il a déjà mis la

main à quelques-uns. A mon arrivée à Bruxelles, j'enverrai à Votre Majesté un rapport plus détaillé sur l'état d'avancement de ces travaux et, s'il plaît à Dieu, j'irai à Anvers, après Pâques, pour les voir et en presser l'exécution. »

A la fin de janvier 1637, il écrit de Bruxelles : « On travaille en toute célérité aux peintures anversoises, quoique la gelée ait occasionné ces jours-ci quelque retard. Je crains beaucoup que le travail ne traîne en longueur, parce que Rubens ne veut pas donner de réponse précise ; il promet seulement que lui et les autres peintres ne perdront pas une heure de temps. Je le presse autant que possible, et, quand la besogne sera plus avancée, j'irai voir moi-même. »

Le 21 janvier 1638, le passe-port du roi de France est arrivé, les tableaux étaient prêts ; « mais, dit le Cardinal-Infant, on doit encore patienter un peu, jusqu'à ce qu'ils aient séchés convenablement, sinon on les gâterait en les roulant. Rubens demande encore une vingtaine de jours ; car, le soleil ne se montrant que par miracle, il faut un temps plus long que d'ordinaire. J'ai discuté avec lui autant que j'ai pu ; mais, comme il s'y entend mieux que moi, j'ai cédé. »

Avant le départ des tableaux, en 1637, Rubens reçut un acompte de 2500 livres sur la somme totale de 10,000 livres, prix de tout le travail. La mention de ce paiement s'est retrouvée aux archives de Bruxelles ; elle est libellée en ces termes : « A Messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du conseil privé du roi, 2,500 livres en tant moins de 10,000 pareilles livres que S. A. (le Cardinal-Infant), par son ordonnance du 9 décembre, a ordonné de lui fournir, à compte de ce que coûteront les peintures que Sadite Altesse lui a fait faire, par ordre exprès de S. M., pour ornement de certaine maison de plaisance d'icelle au Pardo. » Peu de temps après, les 7,500 livres restants furent payées à l'artiste.

Le convoi partit le 11 mars 1638 ; il passa par Paris, et arriva à Madrid à la fin du mois d'avril. Nous pouvons, avec une certitude suffisante, reconstituer la liste des œuvres de Rubens, qui en faisaient partie, en recherchant quels tableaux de sa main ornaient la Torre de la Parada. C'étaient: la *Lutte des Lapithes et des Centaures* (1579), l'*Enlèvement de Proserpine* (1580), le *Banquet de Térée* (1581), *Orphée et Eurydice* (1588), *Mercure et Argus* (1594), la *Chasse de Diane, Jupiter et Junon.* Ces deux derniers tableaux ont péri. Plus tard, on plaça dans le même bâtiment : *Héraclite, Démocrite, Saturne, Ganymède* et un *Satyre,* tous les cinq de Rubens.

Les huit tableaux, cités en premier lieu, ont environ les mêmes dimensions : 145 à 195 centimètres de haut, sur 245 à 297 de large.

Un grand nombre de travaux des élèves de Rubens étaient compris dans cet envoi. En consultant le catalogue du musée de Madrid, on y rencontre les tableaux suivants, qui ont orné la Torre de la Parada, et dont les sujets sont analogues et les dimensions semblables aux pièces mythologiques de Rubens que nous venons d'énumérer :

Jean Van Eyck : la *Chute de Phaéton* (1150) ; Jacques-Pierre Gouwi : *Hippomène et Atalante* (1387), *Défaite des Géants* (1388), la *Chute d'Icare* (1388[a]) ; Érasme Quellin : la *Mort d'Eurydice* (1540), *Jason* (1541) ; élèves de Rubens inconnus : *Cadmus et Minerve* (1641), *Apollon poursuivant Daphné* (1642) ; Van Thulden : *Orphée jouant de la lyre* (1776) ; Corneille de Vos : le *Triomphe de Bacchus* (1792) ; auxquels il faut probablement ajouter *Apollon et le serpent Python* (1793) et *Vénus sortant de la mer* (1794) du même peintre, ainsi que l'*Enlèvement d'Europe* (1538) et *Bacchus et Ariane* (1539) d'Érasme Quellin.

Il nous semble que les pièces de Rubens : *Junon formant la voie lactée* (1589), la *Fortune* (1595), *Flore* (1596), *Vulcain* (1597), *Mercure* (1598), ont tant d'analogie avec ces tableaux qu'elles peuvent bien être regardées comme ayant fait partie du même envoi.

Toutes ces œuvres avaient été exécutées sous la direction de Rubens et celles qui portent son nom furent faites en collaboration avec ses élèves.

Au témoignage de l'ambassadeur de Toscane, le nombre de toutes les peintures arrivées se montait à 112 ; elles étaient destinées, en partie, à orner le château de Buen Retiro. Parmi ces pièces, le plus grand nombre n'émanaient ni de Rubens, ni de son école. Au prix de 10,000 livres, ou 60,000 florins, qui font environ 400,000 francs de notre monnaie, chaque tableau valait environ 3,600 francs, ce qui, pour l'époque, était assez largement payé.

Le 30 juin 1638, le Cardinal-Infant avait reçu une nouvelle liste de tableaux à commander à Rubens. Le 11 décembre de la même année, ils ne sont pas encore prêts ; mais le 27 février 1639, ils sont envoyés par la poste. Rubens, au dire de l'Infant, les avait faits de sa propre main pour gagner du temps (1).

Vers la même date, mais par une autre voie, partit le *Jugement de Pâris* (1590), qui était compris dans une commande antérieure, mais n'avait pu être achevé à temps.

(1) Las memorias de las pinturas que V. M. manda se hagan nuevas he dado yo mismo à Rubens, quien las haze todas de su mano por ganar tiempo, y yo me he conformado con él por la mejoria.

Le 22 juin 1639, une lettre du roi parvint au prince Ferdinand et lui enjoignit de faire exécuter, par Rubens et Snyders, une série de tableaux, destinés pour la salle voûtée du palais, et représentant probablement des chasses ou d'autres sujets à animaux.

Ces peintures étaient au nombre de 18 et furent payées en 1640. Voici comment le fait est mentionné : « A François Rojas, garde des joyaux de S. A. R., 5,000 livres à compte de 10,000 livres, qui doivent être employées par lui au paiement de dix-huit peintures qui, par ordre de S. M., se font en la ville d'Anvers par les peintres Rubens et Sneyders. »

La même année, un second acompte de 2,500 livres, sur le prix de ces dix-huit tableaux, fut payé.

Le 22 juillet, les dessins de la main de Rubens sont déjà terminés. Les travaux furent partagés entre lui et Snyders, à l'exclusion des autres collaborateurs, ce dernier faisant les animaux, Rubens les figures et les paysages. Huit de ces peintures furent expédiées en 1640, huit autres le 4 janvier 1641 ; les deux dernières étaient arrivées à Madrid le 2 juin de la même année.

En dehors de ces 18 pièces, il y en avait quatre plus grandes, dont Rubens s'était chargé lui seul. Elles furent payées à ses héritiers en 1640.

« A don Francisco de Contreras y Rojas, garde-joyaux de S. A., 4,200 livres, pour de ce payer les héritiers de feu messire Pierre-Paul Rubens, pour quatre peintures que leur feu père avait entrepris de faire pour le service de S. M. »

Il se pourrait fort bien que ces ouvrages étaient destinés à compléter l'ornementation de la tour de la Parada. En effet, nous lisons dans de Piles (IV, 375) : « En Espagne, dans le palais de la tour de la Parada, à trois lieues de Madrid, l'on voit quantité de tableaux tirés des Métamorphoses d'Ovide, dont le roi avoit fait prendre les mesures à Rubens dans le tems qu'il étoit à la Cour, pour y travailler à sa commodité, et lorsqu'il seroit arrivé dans sa maison ; et comme ces tableaux sont disposés de manière qu'il y a beaucoup de vuide entre deux, Sneïdre a peint dans les espaces des jeux d'animaux. »

Bellori parle, à peu près, dans les mêmes termes que de Piles des décorations de la Torre de la Parada (1).

Il serait impossible de spécifier, parmi les œuvres traitant des sujets

(1) BELLORI : Op. cit. I, 238.

d'animaux et mentionnées par les inventaires ou conservées encore, quelles sont celles qui firent partie de la commande de 1639.

Nous connaissons mieux, par contre, les quatre grandes pièces. Rubens y travaillait avec ardeur au mois de septembre 1639 ; dans le courant de l'hiver, il ne s'accorde aucun répit et le Cardinal-Infant croit que le travail sera « fameux ». Le maître mourut, avant d'avoir pu y mettre la dernière main. L'un des quatre tableaux était à peu près terminé ; les autres étaient esquissés ou fort avancés.

Le Cardinal-Infant pria Van Dyck, qui, à la fin de 1640, se trouvait à Bruxelles, d'achever les quatre tableaux. L'éminent élève du maître qui venait d'expirer, refusa. Il consentit cependant à remplacer, par un tableau de sa main, l'une des quatre pièces dont Rubens n'avait fait que le dessin et il retourna en Angleterre avec l'intention de venir s'établir à demeure dans les Pays-Bas. Malheureusement, la mort vint le surprendre peu après son retour à Londres. L'achèvement des quatre toiles dut donc être confié à d'autres mains.

Les héritiers de Rubens payèrent 240 florins à Jacques Jordaens, pour terminer deux de ces tableaux : *Hercule* et *Andromède ;* les deux autres étaient la *Réconciliation des Romains et des Sabins* et un second, l'*Enlèvement des Sabines,* dessiné seulement par le maître et formant probablement le pendant du premier. Les deux derniers furent terminés par des élèves inconnus. De ces quatre grandes pièces, la seconde seule, *Persée et Andromède* (1584), a été conservée ; les trois autres ont disparu.

Après la mort de Rubens, le roi d'Espagne acheta, par l'intermédiaire de don Francisco de Rojas, avant la vente publique, au prix de 27,100 florins, 32 tableaux, qui figurent dans le catalogue de la collection, dressé par ordre des héritiers. Parmi ces œuvres, il s'en trouvait 18 de Rubens : le *Sauveur avec le globe terrestre dans la main, St. Pierre martyr, Calisto, Actéon, Vénus et Adonis, Europe* (1614), *Vénus et Cupidon, Cupidons, Bacchanale,* tous d'après le Titien, *Nymphes et Satyres* (1587 ?), la *Vierge et St. Georges* (1561), *Soldats suisses, Danse de paysans italiens* (1612), *Jésus-Christ à Emaüs* (1564), *St. Georges* (1565), *Chasse aux Cerfs, Trois nymphes avec la corne d'abondance* (1591). Il faut ajouter à cette liste, comme nous l'avons dit, *Adam et Ève*, d'après le Titien.

Dans la mortuaire de Rubens, Miguel d'Olivarès acheta le portrait équestre du prince Ferdinand (1608) et Leganès l'apporta au roi.

Le même Leganès avait fait cadeau à Philippe IV, avant 1636, de l'*Immaculée Conception,* qui, dans l'inventaire de cette dernière année, est mentionnée comme ornant l'oratoire de Sa Majesté à l'Alcazar de Madrid.

Nous avons déjà dit comment le roi d'Espagne se fit envoyer les Triomphes de l'Eucharistie (1).

109. RÉCONCILIATION D'ÉSAÜ ET DE JACOB.

Munich. Pinacothèque, 751.
Toile. H. 330, L. 283.

ÉSAÜ et Jacob se rencontrent sur une petite hauteur. Le premier porte une cuirasse et sur celle-ci une draperie rouge et bleue. Il est suivi de deux guerriers coiffés de casques et d'un jeune garçon tenant son cheval par la bride. Dans le coin gauche, en haut, on voit encore les hampes de cinq lances. Jacob, s'avançant de la droite, est accompagné de deux femmes, dont l'une, vêtue de jaune, est agenouillée et porte deux enfants. Il est suivi de quatre serviteurs. L'un de ces derniers est coiffé d'un turban et monte un des trois chameaux que l'on voit à droite. Deux bœufs, un bélier, une brebis et une chèvre se trouvent au premier plan ; à l'arrière-plan, on distingue deux autres bœufs. Les deux frères s'avancent l'un vers l'autre. Jacob plie le genou devant son aîné et met la main sur la poitrine, avec un geste d'humilité. Ésaü lui tend la main et lui parle avec une vivacité amicale.

Le ton de la peinture est mat ; elle est faite par un élève, d'après une esquisse du maître et retouchée par celui-ci. Les animaux sont de Wildens. Le tableau date de 1615 à 1620.

Gravures : V. S. 30. P. de Balliu. (Dédicace : Domino Martino Kretser Artis Pictoriæ admiratori ac Patrono uno unico, hanc cultus et observantiæ suæ indicem tabulam Joannes de Heem dicat consecratque. Antverpiæ 24 Febr. 1652). Non cité : Phil.-Andr. Kilian, copie de la gravure précédente, avec la seule différence que, dans la première, Ésaü est nu-tête et que, dans la seconde, il porte un casque.

L'auteur possède le dessin de la gravure de Balliu à la sanguine, de

(1) Voir GACHARD : *Particularités et documents inédits sur Rubens* (Extrait du *Trésor national*. I, 160). P. 28. — ID. : *Histoire politique et diplomatique de Rubens*. Bruxelles, 1877. P. 184. — CRUZADA VILLAAMIL : *Rubens diplomatico Español*. Madrid, 1874. Pp. 137, 143, 308, 380. — P. GÉNARD : *P.-P. Rubens*. Antwerpen, 1877. P. 42. — ID. : *Bulletin des Archives d'Anvers*. II, 83. — CARL JUSTI : *Rubens und der Kardinal-Infant Ferdinand* (Zeitschrift für Bildende Kunst, 1880. Pp. 225 et 261). — *Bulletin Rubens*. I, 112.

dimension un peu plus grande que la gravure. Celle-ci diffère du tableau en quelques détails du fond. Dans la peinture, les têtes des chameaux sont séparées par le buste du nègre qui monte le premier ; dans la gravure, ces têtes sont rapprochées. Dans le tableau, on distingue des oiseaux volant dans les airs ; dans la gravure, ils manquent.

Photographie : von Hanfstaengl.

Voir planche 30.

109BIS. RÉCONCILIATION D'ÉSAÜ ET DE JACOB.

Esquisse du numéro précédent.
Collection Munro (1878).
Panneau. H. 47,5, L. 39,3.

L'ESQUISSE de ce tableau fut vendue à Londres, le 1 juin 1878, dans la collection de M. Hugh A. J. Munro. Elle avait antérieurement passé dans les ventes suivantes :

Lempereur,	1773,	3660 fr.
Prince de Conti,	1777,	2620 fr.
Beaujon,	1787,	1580 fr.
de St. Victor,	1822,	810 fr.

Smith l'acheta, plus tard, 100 £ et la vendit 130 £.

M. Munro l'acheta, en 1832, dans la vente Foster, pour 46 guinées (1).

Le musée d'Amsterdam, celui de Dunkerque et la galerie Colonna, à Rome, possèdent des copies de cette esquisse.

Dans la suite des sujets gravés par Prenner, d'après les tableaux du Belvédère de Vienne, on rencontre une *Réconciliation d'Ésaü et de Jacob,* attribuée par le graveur et les anciens catalogues à Rubens. La composition présente de nombreux points d'analogie avec celle de Rubens, mais l'attribution était fausse. Actuellement le tableau est désigné comme l'œuvre de Théodore Van Thulden et porte dans le catalogue de la galerie impériale le n° 1317. Il est peint sur bois, haut de 58 et large de 87 centimètres.

Gravure : V. S. 31, A. J. von Prenner.

(1) SMITH : *Catalogue raisonné.* II, n° 639 ; IX, n° 241.

Dans la vente Mariette, en 1775, on vendit, au prix de 141 frs., « une superbe composition de Raphaël, restaurée par Rubens à la plume et lavée, représentant Jacob et Ésaü. »

Le Triomphe de Joseph.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 13).

Les Israélites ramassant la manne dans le désert.

Un des sujets des *Triomphes de l'Eucharistie* (Voir n° 47).

Moïse en prière.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 9).

110-111. MOÏSE ET AARON.

Tableaux inconnus.

Deux tableaux, représentant Moïse et Aaron, se trouvaient jadis dans le soubassement des colonnes de l'autel du St. Sacrement, à l'ancienne église des Dominicains, actuellement l'église St. Paul, à Anvers. L'autel était et est encore orné d'un retable de Rubens, représentant la *Dispute du St. Sacrement*. Ces peintures sont mentionnées dans un inventaire des ornements et meubles appartenant à la chapelle du St. Sacrement, rédigé le 24 juillet 1616 (1).

(1) « Een constich stuck schilderye van de Realiteyt van den Heyligen Sacramente, geschildert by mynheer Peeter Paulo Rubbens. Ende onder in 't pedistael over wedersyden van den altaer, de figuren van Moyses ende Aron, by den voorschreven mynheer Peeter Paulo Rubbens gemaect. » (Inventaris van de ornamenten ende meublen toebehoirende de cappelle van den H. Sueten Naem Jhesus en den H. Sacramente, binnen de kercke van den Predickheeren alhier t'Antwerpen, gemaect op den 24 jully 1616). *De Liggeren der Antwerpsche St. Lucasgilde*, publié par Ph. Rombouts et Th. Van Lerius. I, 402.

112. LE SERPENT D'AIRAIN.

Londres. National Gallery, 59.
Toile. H. 188, L. 267.

A gauche, contre le cadre, se tient Éléazar, fils d'Aaron, montrant aux Israélites mordus le serpent d'airain qui les guérira. Il porte une robe rouge sur une tunique de toile blanche ; sa tête et ses épaules sont couvertes d'une draperie d'un ton chaud et clair. A côté de lui, Moïse est debout, le bâton noueux à la main droite, la gauche levée, haranguant le peuple ; les rayons lumineux lui jaillissent de la tête et l'entourent d'une vive lumière. Sur le devant, par terre, est couché un homme nu, se tordant douloureusement sous les étreintes et les morsures d'un énorme serpent ; un second, mort déjà, gît à côté de lui. Auprès de ce dernier, une femme, pleurant et appuyant la tête sur la main, s'est affaissée.

Derrière ces trois personnages est agenouillée une mère, tenant deux enfants et implorant Moïse. Elle est richement vêtue de velours noir. Une jeune femme, nue jusqu'à la ceinture, dont les bras pliés au-dessus de la tête sont entourés et mordus par un serpent, est portée par sa vieille mère ; toutes deux implorent Moïse.

Plus à droite, une jeune mère éplorée lève son enfant pour lui faire voir le serpent d'airain ; un homme en cuirasse tord ses bras et cherche à se débarrasser de l'étreinte des serpents. Contre le cadre, à droite, on voit un vieillard, la souffrance peinte sur les traits, essayant de desserrer les anneaux d'un reptile. Une figure esquissée se voit encore au milieu des groupes de droite.

A l'arrière-plan, un groupe d'Israélites lutte contre les serpents. Le fond est couvert d'épais nuages d'où pleuvent les bêtes vénimeuses. Sur ce fond lugubre, les chairs, d'une coloration extrêmement chaude, se détachent vivement.

La peinture est croustillante, pétrie dans la pâte ; le travail de la brosse n'est guère sensible ; le peintre a visé à l'effet général et négligé le détail.

La composition est dramatique, mais quelque peu théâtrale ; les groupes particuliers sont composés avec beaucoup d'art. Cependant l'effet obtenu est médiocre, à cause de l'artifice trop apparent. La femme agenouillée vêtue de velours, forme le centre qu'entourent des figures couchées, agenouillées ou debout.

Le tableau est de la main de Rubens et date de son dernier temps, vers 1637.

Gravures : V. S. 33, S. a Bolswert (dédicace : Nobili ac generoso Domino Dño Francisco Goubau, toparchæ de Triest, Mespelaer, etc. D. C. Q. Ægidius Henrici) ; 33bis, A. Gobert ; 34, F. Ragot ; 35, C. Galle ; 36, M. Aubert ; 37, Anon. ; 38, Anon. La première de ces gravures est en sens contraire, les six dernières dans le sens du tableau.

Celui-ci se trouvait dans le palais Marano, à Gênes, avant 1806 ; à cette date, il fut apporté en Angleterre par Mr A. Wilson. Il fut vendu dans la collection de ce dernier, en 1807, au prix de 1200 £ ; en 1810, dans celle de Champion, 1000 £. Il fut acheté par la National Galery, en 1837, de Mr T. B. Balkeley Owen, au prix de 3000 £.

Il existe de cette composition plus d'une répétition ancienne. La « Description des tableaux de la galerie royale et du cabinet de Sans Souci » en mentionne une sous le no 19 (Toile. H. 5 pieds 9 pouces, L. 7 pieds). Il en existe une autre de dimension moindre dans la collection de Madame Xavier de Pret, à Anvers. Il en parut une dans la vente Jac. Meijers (no 74) à Rotterdam, le 9 septembre 1722 (H. 5 pieds 1 pouce, L. 4 pieds 8 pouces), vendue 245 florins. Le musée de l'académie des Beaux-Arts, à Vienne, possède une petite copie sur toile : H. 52, L. 47.

Voir planche 31.

112bis. LE SERPENT D'AIRAIN.

Une esquisse du même sujet fut vendue à Amsterdam, le 13 avril 1695, au prix de 70 florins. Suivant Smith (II, 769) l'esquisse originale fut vendue à la Haye, en 1749, au prix de 500 florins.

Rubens doit avoir peint le même sujet, longtemps avant le tableau de la National Gallery. En effet, dans l'inventaire de la succession de François Francken I, fait le 17 février 1617, on trouve mentionné une « Morsure de serpents (Serpentbijtinge) d'après Rubens » (1). A moins qu'il ne s'agisse ici d'une répétition du tableau suivant, attribué à Rubens, mais appartenant, d'après nous, à Van Dyck.

(1) F. Jos. Van den Branden : *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool.* Anvers, 1883, p. 351.

Le serpent d'airain.

Madrid. Musée du Prado, 1558.
Toile. H. 205, L. 235.

C'est une toute autre composition que celle du numéro précédent.

A gauche du tableau se trouvent Moïse et Éléazar. Moïse tient de la main un jeune arbre garni de petites branches, qui ne forment pas croix. Le serpent d'airain s'enlace autour du tronc. Sur la droite, se tient la multitude qui implore la guérison : un homme entièrement enlacé dans les replis d'un serpent s'est jeté par terre, s'appuyant sur les genoux et les coudes ; un autre, également mordu, tend vivement les bras vers le simulacre d'airain ; derrière lui, un vieillard joint les mains ; d'un quatrième personnage on ne voit que la tête. Sur la droite se trouve un groupe de quatre personnes : la figure principale est une jeune femme mordue au pied et tout entortillée de serpents. Les trois autres s'occupent d'elle : un homme à draperies rouges, à barbe et à cheveux noirs, exprime son horreur en voyant ces cruelles morsures ; une femme dénoue les reptiles ; un homme au torse nu soutient la souffrante. A l'extrême droite, sortant du cadre, on voit un bras qui se tord sous la morsure d'un serpent. Le fond est formé par un ciel gris bleu couvert de nuages en partie opaques, en partie chaudement éclairés par le soleil.

Le tableau est d'un coloris sombre : Moïse et Éléazar portent des vêtements d'un vert gris presque noirs et couverts d'ombres épaisses ; ils ont le dos tourné vers les spectateurs et forment la partie obscure du tableau, servant de repoussoir à la partie opposée qui est plus claire. Mais encore dans celle-ci, le ton est plus foncé que le coloris ordinaire de Rubens. Les chairs sont, en général, brunes ou grises, excepté celles des deux femmes à l'extrême droite, qui ressortent vivement sur la tonalité générale du tableau, et même, de ces deux figures, celle qui délie les serpents ne fait nullement songer à Rubens. Tous ces contours sombres et fermes se détachent vivement sur le ciel clair ou ardent.

Non seulement la lumière et le coloris sont essentiellement différents de ceux de notre maître, mais toute la composition et chacune des figures présentent des qualités peu rubéniennes. Le groupement des personnages est fait avec une extrême simplicité ; ils ont, dans leurs traits affinés, dans leur pose théâtrale, dans leur chevelure ébouriffée ou crépue, des allures romanesques contraires aux habitudes de Rubens.

Tous ces caractères font penser bien plutôt à Antoine Van Dyck qu'à son maître et nous n'hésitons pas à attribuer à l'illustre élève le tableau, pourvu cependant d'une énorme, mais fausse signature de Rubens.

Un fait important vient à l'appui de cette attribution. Dans la collection de M. le marquis de Chennevières, il existe un dessin de Van Dyck, représentant un groupe d'Israélites devant le serpent d'airain. Les personnages sont autrement disposés ; mais les principaux d'entre eux, la femme malade, l'homme qui lui porte secours et celui qui lève le bras vers le serpent d'airain, présentent des concordances frappantes avec ceux du tableau et permettent d'affirmer que le dessin est un premier projet de la peinture. M. Jules Guiffrey, qui le publia, fut déjà frappé de cette analogie et y appela l'attention (1).

Nous croyons que l'œuvre de Van Dyck date de l'époque où il fréquentait l'atelier du maître. Par la manière, elle se rapproche, en effet, très sensiblement des tableaux de son premier temps, l'*Arrestation du Christ* et le *Couronnement d'épines,* tous deux au musée de Madrid.

113. SAMSON DÉCHIRE LA GUEULE DU LION.

Stockholm. Musée, 606.
Esquisse. Panneau. H. 35, L. 46.

Le lion est couché à terre, les pattes de devant relevées. Samson met le pied sur le corps de l'animal, lui renverse la tête, et, ouvrant des deux mains les mâchoires de la bête, il lui déchire la gueule. Le fond est formé par un paysage rocheux.

Peinture de la main du maître.

Dans une collection anonyme, vendue, à Amsterdam, le 29 avril 1732, cette esquisse fut adjugée à 300 florins.

Elle faisait partie de la collection de Gustave III.

Gravure, V. S. 39. Il existe de cette composition une eau-forte de François Van den Wyngaerde, où les figures de Samson et du lion sont identiques, mais où le paysage diffère. La gravure est en hauteur, tandis que l'esquisse est en largeur.

Photographie : Johannes Jaeger.

(1) JULES GUIFFREY : *Antoine Van Dyck, sa vie et son œuvre.* Paris, 1882. P. 37.

Dans la vente de Thomas Lawrence, se trouvait un dessin de Rubens conforme à la gravure de Van den Wyngaerde.

114. SAMSON DÉCHIRE LA GUEULE DU LION.

Tableau inconnu.

Une eau-forte d'Érasme Quellin d'après Rubens (V. S. 40) représente le même sujet, mais l'homme et l'animal sont traités autrement. Samson a enjambé le corps du lion; celui-ci se tient sur trois pattes, la queue en l'air. Dans le fond deux arbres et une ruine.

Le même sujet était traité dans un des huit tableaux que, selon Pacheco, Rubens apporta à Philippe IV, en 1628.

115. SAMSON TRAHI PAR DALILA.

Tableau inconnu.

Dalila est couchée sur un lit très bas, le buste relevé, les seins nus, la main droite reposant sur l'épaule de Samson qui s'est endormi d'un sommeil de plomb, la tête sur les genoux de sa maîtresse, le bras droit pendant hors du lit. Un homme lui coupe les cheveux, tandis qu'une vieille femme, tenant une chandelle et protégeant la flamme de sa main, éclaire la scène. Par la porte entr'ouverte, on voit les soldats Philistins prêts à pénétrer dans la chambre. Derrière le lit, des parfums brûlent dans un vase ; dans une niche, une statue de Vénus et de Cupidon. Un essuie-main est suspendu à une tringle, un lavabo est posé à côté.

Au moment où Jacques Matham l'a gravé, ce tableau appartenait à Nicolas Rockox, bourgmestre d'Anvers. On peut en conclure qu'il a été fait pour cet ami du peintre. Les formes athlétiques des figures et la correction de leurs traits permettent d'affirmer que la composition date des premières années après le retour de Rubens à Anvers. M. Henri Hymans croit pouvoir proposer l'année 1615 comme celle où la planche de Matham fut gravée (1). Le tableau doit être antérieur à cette date de cinq ou six années.

(2) H. Hymans : Op cit. 70.

Lors du décès de Rockox, en 1640, l'œuvre fut mentionnée dans l'inventaire de sa succession (1).

Gravure : V. S. 41, Jac. Matham. (Dédicace : Nobili et amplissimo V. D. Nicolao Rocoxio, equiti, pluries Antverpiæ consuli, elegantiarum omnium apprime studioso, Iconem hanc in æs a se incisam, cultus et observantiæ causa, tum quod archetypa tabula artifice Pet. Pauli Rubenii manu depicta apud ipsum cum admiratione spectatur, Matham L. M. D. D.)

Voir planche 32.

116. SAMSON PRIS PAR LES PHILISTINS.

Munich. Pinacothèque, 744.
Toile. H. 118, L. 132.

DALILA, la perfide séductrice, est assise sur son lit, à moitié couchée sur les coussins. Une chemise de gaze couvre à peine son corps blanc et potelé ; une couverture rouge glisse à terre. Dans sa main, elle tient encore les ciseaux qui ont brisé la force de Samson. Elle est satisfaite du succès de sa trahison et regarde d'un air moqueur comment on enchaîne sa victime.

Samson, taillé en hercule, est plein de rage ; l'un de ses genoux est appuyé sur le lit, tandis que ses ennemis lui attachent les bras sur le dos. Il se retourne vers eux, l'œil plein de menaces, devenues impuissantes. Un Philistin noue les cordes autour d'un des bras du prisonnier, un second cherche à lier l'autre bras, un troisième frappe Samson de sa masse d'armes ; quatre hommes, l'un à turban, l'autre à casque et les deux autres à tête nue, se tiennent derrière lui. Le haut de la chambre est tendu de draperies rouges.

Les Philistins ont pénétré dans la maison avant l'aube, car l'un d'eux tient une torche allumée et l'arrière-plan est plongé dans les ténèbres. La belle blonde est placée en pleine et blanche lumière, tandis que le flambeau jette sur le groupe de Samson et de ceux qui le garrottent une lumière chaude et ardente, qui pénètre, pleine de vigueur, dans les ombres épaisses.

Cette clarté veloutée sur les chairs blanches et brunes, les tons riches de la draperie tendue au plafond de la chambre, le groupe puissant des

(1) H. VAN CUYCK : *Nic. Rockox.* Annales de l'Académie d'Archéologie. Anvers, 1881. Troisième série. Tome VII, p. 437.

combattants, la séduisante figure de Dalila, tout est traité avec soin et amour. La couleur est brillante, la composition heureuse ; on n'aurait à reprocher à ce chef-d'œuvre, si on voulait le juger avec sévérité, que le manque d'unité dans les lumières. En effet, Dalila est éclairée par la blanche clarté du jour, le reste par les feux des torches. Mais on devrait adoucir aussitôt cette critique, par la remarque que la lumière naturelle et la lumière artificielle se fondent avec un rare bonheur.

Somme toute, le tableau est un vrai joyau, parfaitement conservé, entièrement de la main de Rubens et datant de 1612 à 1615.

Gravures : V. S. 42, V. Green ; 43, Neagle. Non décrit : C. Hess ; Piloty, lithographie.

Photographie : von Hanfstaengl.

Dans la liste des tableaux apportés, en 1628, en Espagne par Rubens, telle que la donne Pacheco, figure *Samson et les Philistins.*

Voir planche 33.

117. TRIOMPHE DE SAÜL.

Collection de M. Chauncey Hare Townshend.
Esquisse. Panneau. H. 70, L. 90, environ.

Au milieu de la composition, on voit le roi assis sur un char ; plus en avant marche David, portant la tête de Goliath ; dans le fond se trouvent des trophées d'armes, du temps du peintre, et des vierges louant le jeune vainqueur. A droite, au premier plan, se tient une femme avec un enfant, exactement dans la même pose que le groupe analogue dans l'*Élévation de la Croix,* de la cathédrale d'Anvers. A en juger par le style de la composition et par le caractère des chevaux fougueux, Waagen était tenté de placer ce tableau à l'époque du *Combat des Amazones,* de Munich (1).

118. DAVID ÉTOUFFE UN OURS.

David est un homme de structure athlétique, sans autre vêtement qu'une draperie qui lui passe des épaules sur les reins. Il a saisi entre ses deux bras le cou de l'ours, qui est debout et lui mord le haut de

(1) Waagen : *Treasures.* IV, 180.

la jambe. Aux pieds de David est couché un agneau égorgé. A droite, son troupeau ; à gauche, un lion mort.

D'après Smith, une composition identique avec de légères variantes fut vendue dans la collection Altimera, en 1827, au prix de 170 guinées. Le tableau était peint sur toile et mesurait 224 c. en hauteur et 264 en largeur. « La composition et le dessin, dit cet auteur, sont pleins d'énergie et de caractère, le coloris est frais et brillant. Il est probable que l'artiste a emprunté le sujet à une pierre antique. Le paysage est de Wildens, les animaux sont de Snyders. » (1)

Rubens a, en réalité, emprunté presqu'entièrement cette composition à la peinture murale de Jules Romain, dans le palais del Te, à Mantoue, où, dans la salle de David, le même sujet est traité de la même manière.

Gravure : V. S. 45, Guill. Panneels.

La *Lutte de David contre l'ours* formait le sujet d'un des huit tableaux que, selon Pacheco, Rubens apporta en Espagne, en 1628. Il doit avoir disparu de bonne heure, car il n'est signalé dans aucun des inventaires royaux. (Voir notre n° 108).

David coupant la tête de Goliath.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 5).

Le même sujet a été gravé par N. Muxel pour la galerie de Leuchtenberg (V. S. 47). Suivant le catalogue de cette galerie (Munich 1830 et 1841), le tableau, peint sur toile, mesurait 3 pieds 9 pouces en hauteur et 3 pieds en largeur.

L'Onction de David.

Le catalogue de Voorhelm Schneevoogt cite, sous le n° 50, une estampe de Car. Baroni a Mantua, datée de 1765. Cet auteur lui donne le titre de l'*Onction de David ou de Saül;* le graveur en attribua la composition à Rubens. En réalité, il s'agit du tableau de Corneille de Vos, l'*Onction de Salomon,* que possède le musée impérial de Vienne, n° 1369. Le vrai titre de cette composition, qui naguère était mentionnée sous le nom de *Baptême de Clovis,* nous est fourni par Corneille de Vos (2). Celui-ci fit présent à son beau-frère

(1) SMITH : *Catalogue.* II, 900.

(2) F. J. VAN DEN BRANDEN : Op cit. 642, 679.

François Snyders, non pas du tableau de Vienne, mais d'une répétition, dans laquelle il ajouta un grand nombre de figures à la composition primitive et qui était destinée à orner le dessus de la cheminée du grand peintre d'animaux. Cette dernière toile fut léguée par Snyders à la veuve de Corneille de Vos ; actuellement elle nous appartient. Si le tableau de Vienne avait effectivement appartenu à Snyders, mort en 1657, l'archiduc Léopold-Guillaume, parti des Pays-Bas en 1656, n'aurait pu l'emporter à Vienne.

119. LE ROI DAVID.

Francfort. Musée, 127.
Panneau. H. 85, L. 70.

Le roi David est représenté à mi-corps et de profil. Il chante, la tête levée au ciel, en s'accompagnant de la harpe. Son expression marque un profond recueillement religieux. Ses cheveux sont blancs ; sa longue barbe, grise. Son manteau est de brocart d'or ; la pèlerine, de fourrure blanche. Au-dessus de celle-ci passe un collier à double rangée de pierreries.

Le tableau, large de facture et riche de coloris, est entièrement de la main du maître.

Il fut acheté en 1867, dans la vente de la galerie de Pommersfelden, appartenant au comte de Schönborn, au prix de 6440 florins. Il se trouve déjà décrit dans le catalogue de cette collection, publié en 1719.

Gravé par J. Eissenhardt et photographié.

L'inventaire manuscrit du musée de Cassel, de 1749, mentionne un « Roi David jouant de la harpe et quatre anges » H. 1 pied 5 pouces, L. 2 pieds 1 pouce. Il fut enlevé du musée, en 1806, par les Français.

120. DAVID ET ABIGAÏL.

Paris. Collection de M. Secretan.
Panneau. H. 175, L. 249.

Le tableau représente Abigaïl mettant un genou en terre devant David. Sa main gauche est placée sur la poitrine ; la droite est étendue vers les présents qu'elle apporte pour apaiser la colère de David contre son mari Nabal. Ses serviteurs se trouvent à gauche : ce sont deux jeunes femmes qui se tiennent debout ; puis trois hommes, dont l'un garde

l'âne d'Abigaïl ; un second apporte, sur l'épaule, un panier de pain, et le troisième dépose par terre un panier de pain, à côté de deux cabas de figues.

A droite du tableau, David s'avance amicalement vers Abigaïl et lui touche le bras pour la relever. Il est nu-tête et porte un manteau rouge, au-dessus d'une cotte de mailles ; un page, derrière lui, tient son cheval. Trois hommes de guerre à pied et deux à cheval, tous coiffés de casques, le suivent. Au-dessus d'eux, on voit s'élever sept fers de lance.

Le fond est formé, à gauche, par un groupe d'arbres touffus ; à droite, par le ciel légèrement nuageux.

La toile est faite par Rubens, en collaboration avec ses élèves. Le maître a retouché les parties principales, spécialement les personnages et le ciel à droite, qui est d'une teinte chaude. Les contours sont nets, le ton rôti. Le tableau date de l'époque de l'*Histoire de Décius,* c'est-à-dire, de 1618 environ.

Il a appartenu à de Piles qui l'avait reçu du duc de Richelieu (1).

Il parut dans la vente du duc de Grammont, en 1715 ; dans celle de Jacques Meijers, Rotterdam, 9 septembre 1722 (1,400 florins), et dans celle du comte de Plettenberg et Wittem, Amsterdam, 2 avril 1738 (690 florins). De la collection de Paul Methuen, il passa dans celle du propriétaire actuel.

Gravure : V. S. 49, Adrien Lommelin. La gravure de Lommelin présente de nombreuses différences avec le tableau. Elle a, du côté d'Abigaïl, une vieille femme, et, du côté de David, un page et deux têtes de guerriers de plus. La composition est considérablement élargie dans l'œuvre du graveur. Tout cela prouve que celui-ci a travaillé d'après un autre modèle que le tableau.

Smith dit qu'un autre tableau, représentant le même sujet, fut vendu dans la collection de W. Agar Ellis en 1806.

Voir planche 34.

120bis. DAVID ET ABIGAÏL.

Paris. Collection de M. Rodolphe Kann.

Esquisse du n° précédent.

L'esquisse du tableau précédent se trouve actuellement dans la collection de Mr Rodolphe Kann, à Paris.

Dans la vente Julienne, Paris, 30 mars 1767, se trouvait une esquisse

(1) E. Bonnafé : *Dictionnaire des Amateurs français au XVIIe siècle.* Paris, 1884. P. 255.

intitulée *Abimelech donnant des pains de proposition à David* (H. 24, L. 30 pouces. Toile contenant 20 figures) qui fut vendue 3840 livres, à Horion, de Bruxelles. Nous croyons que le sujet n'était autre que *David et Abigaïl.*

La Transportation de l'Arche.

Il existe une ancienne eau-forte, signée *Pet. Paul Rubens invenit,* qui représente des guerriers, couronnés de lauriers, transportant sur leurs épaules l'Arche sainte et le Chandelier aux sept branches. Une mère avec son fils, un garçon avec un chien, un centurion tenant sa baguette à la main, et deux soldats portant des enseignes romaines, les accompagnent. Le cortège est sur le point de s'engager sous une porte.

Le catalogue de Voorhelm Schneevoogt donne à cette gravure le nom de *la Transportation de l'Arche et du Chandelier à sept branches.* Elle représente, en réalité, une partie du cortège triomphal de Titus, après la prise de Jerusalem, et reproduit, avec quelques modifications, l'un des bas-reliefs qui ornent l'arc de triomphe de Titus, à Rome.

En 1846, la galerie de lord Northwick renfermait « *David transportant l'Arche* », une esquisse brillante, composée de plusieurs figures. (1)

Waagen ne mentionne point cette pièce.

121. BETHSABÉE A LA FONTAINE.

Dresde. Musée, 912.
Panneau. H. 173, L. 126.

ETHSABÉE est assise, le bras appuyé sur la vasque d'une fontaine, dont les eaux tombent dans un bassin de marbre. La poitrine, les jambes et les bras sont nus, la chemise est rabattue sur le dos ; autour des reins elle porte une draperie noire. Sur son siège est étendu un tapis rouge. Une suivante, à droite, lui peigne les cheveux ; à gauche, un négrillon, à casaquin bleu, lui apporte la lettre de David ; sur le devant se trouve un petit chien. Dans le fond, à gauche, on voit un portique de

(1) *Art Union.* London, 1846, p. 255.

pierre blanche, du haut duquel le roi observe la belle baigneuse. Le ciel est couvert de nuages blancs. Au-dessus de Bethsabée, une draperie rouge est tendue.

Le tableau est peint de la main du maître, d'un ton gazé, sur un fond clair. Le jeu des lumières et des couleurs le classent dans les travaux de la dernière époque, vers 1635.

Il est mentionné dans le catalogue de la mortuaire de Rubens sous le n° 87 : *Une Bethsabée assise auprès d'une fontaine.* Dans la vente du comte Van Plettenberg et Wittem, Amsterdam, 1738, il fut vendu 1000 florins ; dans la vente Van Zwieten, La Haye, 1741, 700 florins.

Acheté pour l'électeur de Saxe, en 1749, par Le Leu, dans la vente Araignon, à Paris, au prix de 6600 livres.

Photographie : Photographische Gesellschaft, Berlin.

Smith (II, 944) mentionne une gravure anonyme, attribuée à Prenner et représentant Bethsabée au bain, recevant une lettre de David.

122. LE JUGEMENT DE SALOMON.

Musée de Copenhague 303.
Toile. H. 233, L. 300.

gauche, Salomon est assis sur un trône orné de colonnes ; il porte un vêtement rouge à ramages d'or, avec bordure et collet d'hermine. Un diadème, en forme de cercle, orne sa tête. D'une main, il tient le sceptre ; il étend l'autre en prononçant le jugement. A côté de lui, à l'extrême gauche, deux courtisans. L'un, à tête nue, est vêtu d'une draperie violette ; l'autre a la tête couverte de son manteau et porte une draperie bleue. Une des deux femmes est agenouillée devant le trône. Elle est vêtue de jaune et a les cheveux blonds ; elle étend la main en interpellant le roi ; son geste vif trahit qu'elle est la vraie mère qui veut sauver son enfant. L'autre porte un vêtement bleu très clair, avec tablier blanc et manches de pourpre. Elle est debout, le buste penché en avant, relevant son tablier des deux mains. Entre les deux mères, se trouve le bourreau qui tient d'une main l'enfant par la jambe et de l'autre le glaive levé, prêt à frapper. Au second plan, à droite du roi, un vieillard à turban, portant un vêtement vert de bronze ; à côté de lui, deux soldats en pleine armure. A l'extrême droite, le buste d'une vieille femme ; sur le devant, l'enfant mort gît par terre ; un chien gris et noir

s'approche pour le flairer. Dans le fond, un rideau vert et des colonnes torses de marbre blanc richement sculptées. A travers une arcade, on voit le ciel, semé de nuages blancs.

La composition est belle et pleine de mouvement. Le moment dramatique est bien choisi et heureusement rendu. Sous ce rapport, le tableau est magistral. L'exécution n'est pas à la même hauteur. C'est un travail d'élève, sommairement retouché par le maître dans les lumières et les parties principales. Cependant l'effet décoratif est riche ; le ton général est beau, la lumière est chaude à gauche, claire à droite. Somme toute, la pièce est importante et caractéristique.

C'est une œuvre du temps de la suite de Decius, 1618 à 1620. Le bourreau a le type de Rubens jeune ; les deux courtisans sont des figures de prêtres employées ailleurs.

Dans la partie inférieure du tableau on lit les mots : « Monsr Josias comte de Ransau, Mar^al de France, me l'a donné », entre lesquels se trouvent les armes de ce personnage, né en Danemarck en 1609, mort en 1650. Cette inscription fut peinte sur le tableau par ordre du roi Christian IV (1577-1648), qui le reçut du comte de Rantzau.

Gravures : V. S. 51, Boetius a Bolswert (Dédicace : Nobilissimis amplissimisque viris DD. Francisco vander Ee prætori, Engelberto de Tay consuli reliquoque senatui urbis Bruxellensis, juris bonique publici servantissimis Dominis suis Schema hoc Salomonici Judicii ad aram Themidis D. C. Boetius a Bolswert) ; 52, P. Viel ; 53, F. Ragot ; 54, Anon. (J. C. Visscher exc.) ; 55, J. B. Jackson ; 56, Van Somer ; 57, Anon. (C. Danckerts exc.) ; 58, Anon. (à Paris, chez Hecquet) ; 59, Anon. ; 60, Anon. (à Paris, chez Chereau le jeune) ; 61, Anon. (Fr. Van den Enden exc.) ; 62, Anon. Non décrit : A. Gilbert, eau-forte. *(Gazette des Beaux-Arts,* 1875. II, 466.)

Suivant Abraham Golnitzius, qui visita nos contrées vers 1624, le *Jugement de Salomon* par Rubens, garni de deux volets représentant des portraits d'échevins, se trouvait dans une salle de l'hôtel de ville de Bruxelles. Les éditions de Guicciardini, postérieures à 1631, en copiant Golnitzius, rapportent le même fait dans les mêmes termes. Les deux auteurs disent que le tableau avait été payé à Rubens 3000 florins (1). Henne et Wauters, dans leur *Histoire*

(1) Curiæ conclaviæ merentur videri ob tot tabulas principum pictorum opera. Una *Judicium Salomonis* Rubenii mani pictum, pretio ter mille florenorum, habet. Alæ sive latera icones scabinorum tenent. GOLNITZIUS : *Ulysses Belgico-Gallicus.* Lugd. Bat. Elzevier, 1631. P. 124.

de Bruxelles, disent, au contraire, que ce fut le *Jugement de Cambyse,* par Rubens, qui fut placé là et qui fut payé 3000 florins, par résolution du 6 avril 1622 (1).

Golnitzius s'est évidemment trompé et a confondu le sujet d'un tableau de Coxcie, représentant le *Jugement de Salomon* et ayant des portraits d'échevins sur ses volets, avec celui de l'œuvre de Rubens, qui se trouvait dans le même hôtel de ville. Par une singulière coïncidence toutefois, la gravure de Boetius a Bolswert est dédiée à deux magistrats bruxellois. Ce qui, joint au témoignage de Golnitzius, nous ferait douter, si le doute était possible.

Boëce a Bolswert offrit son travail à François Van der Ee, amman, et à Englebert de Tay, bourgmestre de Bruxelles. Le texte de la dédicace est loin d'être clair. On a cru y trouver l'affirmation que le tableau ornait la salle de l'hôtel de ville de Bruxelles, où se rendait la justice (ad aram Themidis), opinion conforme à la description de Golnitzius. A notre avis, la fin de la phrase signifie autre chose ; à savoir, que le graveur présente son œuvre aux magistrats bruxellois et la destine à orner l'autel de Thémis, en d'autres termes l'endroit le plus apparent des tribunaux (.....Dominis suis Schema hoc Salomonici Judicii ad aram Themidis Dicat Consecrat).

Nous ne savons si le maréchal de Rantzau a été le premier propriétaire du tableau ; mais puisqu'il le possédait avant 1650, l'œuvre n'a pu appartenir à la ville de Bruxelles.

Une esquisse d'un *Jugement de Salomon,* H. 12, L. 15 1/2 pouces, fut adjugée à 120 florins dans la vente de la collection de Schryvere, à Bruges, en 1763.

Il existe une estampe de Car. Gregori, de Florence, gravée d'après un dessin de Dom. Corvi, de Rome, reproduisant un *Jugement de Salomon,* qui se trouvait dans la collection de François Gomez Garzia et que le propriétaire attribuait à Rubens. Plusieurs des motifs du tableau de Copenhague se retrouvent dans cette composition. Est-ce un pastiche, est-ce une œuvre datant du séjour de Rubens en Italie ? La gravure ne permet pas de se prononcer, et d'autres documents concernant ce travail nous font défaut.

Gravure : V. S. 63, Dom. Corvi del. Romæ ; Car. Gregori Flor. sculp. (Dédicace : Carolo III Hispaniarum regi pio felici augusto elegantiores ex pinacotheca sua tabulas ære incisas devotus nomini majestatique ejus offert consecratque Franciscus Gomez Garzia Canonicus Barchinonensis.)

Voir planche 35.

(1) A. HENNE et A. WAUTERS : *Histoire de Bruxelles.* III, 46.

La reine de Saba devant Salomon.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 3).

123. LA REINE DE SABA DEVANT SALOMON.

On connaît, par une gravure de Spruyt, une autre représentation du même sujet. A droite, Salomon est assis sur un trône élevé de trois degrés. Il avance l'une main, et s'appuie de l'autre sur le bras de son siège. A droite de Salomon, un personnage coiffé d'un turban, le bras derrière le dos. La reine de Saba est agenouillée sur la première marche du trône ; une femme, agenouillée à côté d'elle, lui tient la main. Une vieille femme, également à genoux, tient le voile de la reine. A côté de cette seconde femme, on voit un vieillard chauve agenouillé, ainsi qu'un autre personnage dont la tête barbue est seule visible. A l'extrême gauche apparaît un esclave, le torse nu, chargé d'un vase, et, coupée par le cadre, se montre une tête d'homme. Au fond, un serviteur conduit un cheval dont la tête et l'encolure sont les seules parties visibles. A la droite de Salomon, quatre colonnes d'ordre corinthien. A terre, au premier plan, à gauche, des vases et des coupes.

Dans un coin de la marge, on lit : « Gravé à l'eau-forte d'après l'esquisse originale de P. P. Rubens, haut 1 pied 4 pouces, large 1 pied 8 pouces, du cabinet de Monsieur Bloquau, à Bruxelles. »

Gravure : V. S. 64, P. Spruyt.

124. DÉFAITE DE SENNACHÉRIB.

Munich. Pinacothèque, 732.
Panneau. H. 95, L. 121.

Quatre anges, armés de foudres, apparaissent dans les airs, au milieu d'une éclatante ondée de lumière, perçant des ténèbres épaisses. Toute l'armée de Sennacherib est effrayée par cette apparition. Au milieu, le cheval blanc du roi se cabre et lui-même, renversé, se retient, pâle comme la mort, à la crinière de sa monture. A droite et à gauche, les guerriers s'élancent dans une fuite désordonnée ; pleins de frayeur, ils regardent l'apparition céleste ou cherchent vainement à calmer leurs chevaux. Par terre sont étendus une foule d'hommes et de chevaux, morts ou blessés.

Par ses masses mouvementées et par le désordre des lignes, la composition donne bien l'idée d'une panique irrésistible et générale. Cette pièce, remarqua-

blement belle, est peinte dans des tons très fermes ; le coloris est vif et brillant sur un fond sombre. Elle date de 1614 environ et est antérieure de peu de temps à la *Bataille des Amazones*.

Gravures : Non décrit : F. Piloty (recueil des planches de la Pinacothèque) ; V. S. 67, Soutman ; 68, Anon. (Nic. Visscher exc.). Ces gravures reproduisent le groupe du milieu de la composition. Elles indiquent à l'arrière-plan des fuyards qui ne se trouvent ni dans le tableau ni dans le dessin. L'ange exterminateur est seul ; il se voit, sur le côté, à mi-hauteur et non pas tout en haut, comme dans la peinture.

Photographie : von Hanfstaengl.

La collection Albertine à Vienne (387) possède un dessin de la même composition que le tableau, sauf des différences insignifiantes. C'est probablement un travail fait par Rubens pour un graveur. Un autre dessin du même sujet, dans la même collection, est fort différent du tableau. C'est, peut-être, une première étude pour la composition définitive.

Voir planche 36.

Le prophète Élie dans le désert.

Sujet d'un des *Triomphes de l'Eucharistie* (Voir n° 49).

Enlèvement du prophète Élie.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 15).

Tobie et l'Ange.

Volet de la *Pêche miraculeuse,* à l'église de Notre Dame, à Malines.

125. JUDITH COUPANT LA TÊTE D'HOLOPHERNE.

Propriété de Madame Brun, à Nice.
Panneau. H. 114, L. 83.

OLOPHERNE est couché, la tête et les bras hors du lit, un des genoux levé. Judith, debout au chevet, lui coupe la tête au moyen d'un coutelas, qui, déjà, a presqu'entièrement tranché le cou et fait jaillir trois filets de sang. Belle et richement parée, elle accomplit son action

meurtrière tranquillement, posément. Derrière le lit se trouve la vieille servante, regardant quatre anges qui planent au-dessus des personnages. L'un des esprits célestes commande le silence, en posant le doigt sur la bouche. Par l'ouverture que laisse la toile de la tente, dans le haut de la composition, on voit une éclipse dans le ciel. Détail prosaïque : les mouvements d'Holopherne ont renversé le vase de nuit et font couler son contenu par terre.

Dans la gravure, les ombres sont fortes et un rayon de lumière, tombant du sommet de la tente, met dans une vive lumière Judith et le torse d'Holopherne. Les proportions gigantesques des corps, la coiffure de Judith, la prédominance des tons sombres, les gestes impétueux d'Holopherne, indiquent la première époque de Rubens, ce qui est attesté explicitement par la dédicace de la planche gravée par Corn. Galle. Par cette inscription, le peintre dédie la gravure à Jean Woverius et constate qu'elle reproduit le premier de ses tableaux qui fut gravé sur cuivre. Or, comme les *Pélerins d'Émaüs* furent édités en 1611 par Swanenburg, ainsi que l'atteste la date que porte cette planche, c'est avant cette année que fut gravée « la Grande Judith », comme on appelle communément l'estampe de Galle.

Suivant M. Ch. Ruelens, qui a vu le tableau, il est très fin de travail, mais dur de ton et trahit clairement l'époque et le pays où le maître le peignit.

« Original ou copie, dit cet auteur, — je ne me prononce pas, en ce moment — ce tableau existe à Carpentras chez Mme veuve Brun, boulevard du Musée. Il est peint sur bois, les panneaux sont épais comme ceux dont se servaient autrefois les peintres italiens. L'œuvre a souffert, elle a subi des restaurations maladroites aux jointures des planches. Le travail est d'un grand fini, mais l'ensemble est dur de ton. Si c'est Rubens qui a exécuté cette peinture, il doit l'avoir fait dans sa première jeunesse, peut-être pendant son séjour en Italie. Elle reproduit exactement la gravure de Galle. C'est donc, dans tous les cas, un souvenir de l'œuvre regardée comme perdue et, je crois, le seul que l'on en connaisse. Le tableau mesure : hauteur 1,14 m., largeur 0,88 m. » (1)

Dans une lettre de T. Locke à Sir Dudley Carleton, du 18 mars 1621, il est dit que le roi d'Angleterre ne possédait de Rubens qu'une pièce, *Judith et Holopherne*, que Rubens désavouait. Lord Danvers, qui semble avoir été chargé par le prince de Galles, plus tard Charles I, de l'achat de tableaux pour la

(1) CH. RUELENS : *Bulletin Rubens*. I, 127.

collection princière, écrit le 27 mars 1621 : « De l'avis de tous les peintres, Rubens a envoyé ici une pièce où sa main a à peine touché et où les poses sont tellement forcées que le prince ne veut pas admettre le tableau dans sa galerie. J'espère donc que le fameux artiste voudra faire quelque chose pour rétablir sa réputation dans cette maison, et pour tenir sa place parmi les nombreuses excellentes œuvres qui sont ici de tous les maîtres de la chrétienté, car nous n'avons jusqu'ici de lui que le *Judith et Holopherne,* peu en rapport avec son grand talent » (1). En parlant d'un tableau qu'il se proposait de faire, Rubens dit lui-même, dans une lettre à William Trumbull du 13 septembre 1621 : « Je seray bien ayse que ceste pièce soit colloqué en un lieu si éminent comme la galerie de S. A. Monsr le Prince de Galles et feray tout mon extrême debvoir afin de la rendre supérieure d'artifice à celle d'Holofernes, laquelle j'ay fait en ma jeunesse » (2).

D'après Mr Henri Hymans, le tableau est inspiré par une composition de Polydore de Caravage du musée de Naples (3).

Gravures : V. S. 79, Corn. Galle, le père, (Dédicace : Clariss^o et amicissimo viro D. Joanni Woverio paginam hanc auspicalem primumque suorum operum typis æneis expressum Petrus Paulus Rubenius promissi jam olim Veronæ a se facti memor Dat Dicat) ; 80, Anon. (Mariette exc.) ; 81, F. Ragot.

Au cabinet des estampes, à Paris, il existe de la gravure de Galle une épreuve retouchée par le maître.

La gravure de Ragot est une copie de celle de Galle ; l'estampe anonyme est gravée d'après un autre modèle ; le groupe principal est identique, mais dans la gravure publiée par Mariette, les anges, dans le haut de la tente, sont au nombre de deux et non de quatre ; on n'y voit pas le ciel à travers l'ouverture de la tente. D'autres différences, enfin, se remarquent dans le fond.

Le musée national de Stockholm possède un dessin de cette composition attribué, sans raison, à Van Dyck.

(1) But now for Ruben ; in every paynters opinion he hath sent hether a peece scarse touched by his own hand, and the postures so forced, as the prince will not admitt the picture into his galerye. I could wishe, thearfore that the famus man would doe soum on thinge to register or redeem his reputation in this howse and to stand amongst the many excelent wourkes which are hear of all the best masters in Christendoum, for from him we have yet only *Judeth and Holifernes,* of littell credit to his great skill. (Noël Sainsbury : Op cit., 57.)

(2) Noël Sainsbury : Op cit. P. 249.

(3) H. Hymans : Op cit. P. 41.

Dans ses notes rubéniennes, Mols mentionne une *Judith tranchant la tête d'Holopherne,* figures de grandeur naturelle, tableau vendu à Amsterdam, en 1755.

Voir planche 37.

126. JUDITH TENANT LA TÊTE D'HOLOPHERNE.

Brunswick. Musée, 455.
Panneau. H. 117, L. 108.

JUDITH, debout au milieu de la composition, tient de la main droite le glaive étendu et de la main gauche la tête d'Holopherne. Elle est jeune et porte une robe bleue et un collier de perles blanches ; son linge blanc est retroussé sur ses bras nus. Ses vêtements sont en désordre. Ses seins s'échappent de son corsage. Elle regarde devant elle avec une expression de dégoût pour l'action atroce qu'elle vient de commettre. Dans ses mains, on remarque un mouvement de crispation. A droite, une vieille servante, vêtue d'une robe rouge et ayant la tête couverte d'un tissu blanc, tient d'une main un flambeau ; de l'autre, elle reçoit la tête. La chandelle jette une lumière ardente et jaune sur les chairs blanches de Judith ; la tête d'Holopherne a des teintes bleuâtres, le nez et la bouche sont tachés de sang. Des reflets de lumière se jouent sur la robe et la cuirasse. Dans les ténèbres du fond, on voit suspendue la cuirasse d'Holopherne et à gauche, dans la pénombre, le corps du général.

Le tableau, entièrement de la main du maître, est hardiment brossé, avec des empâtements vigoureux. L'époque à laquelle il appartient est difficile à désigner, parce que l'effet de lumière lui donne une place à part dans l'œuvre du maître. Nous croyons toutefois qu'il est postérieur à 1630. Il est bien conservé et présente seulement quelques fentes bouchées et retouchées. Il a été deux fois agrandi dans le bas, sur une hauteur totale de 14 centimètres. La hauteur primitive était de 103 centimètres.

Gravure : V. S. 83, C. Schreuder, 1793, d'après l'original dans la galerie ducale de Brunswick.

Photographie : Anonyme.

---

127. JUDITH MET LA TÊTE D'HOLOPHERNE DANS UN SAC.

Tableau inconnu.

JUDITH, vue jusqu'aux genoux, est debout, tenant d'une main le glaive et de l'autre la tête coupée d'Holopherne, qu'elle met dans un sac tenu par une vieille servante. Derrière elle, un rideau. A droite, on voit le tronc saignant d'Holopherne, couché dans le lit.

La composition est entièrement différente de celle du tableau précédent. L'expression de Judith est calme, presque gracieuse ; son geste est plus placide ; ses vêtements et sa coiffure ne sont point en désordre.

Gravure : V. S. 82, Alex. Voet junior. Non décrit : Anonyme (Frantz Prechler, Prag, exc.).

Voir planche 38.

128. ESTHER DEVANT ASSUÉRUS.

Tableau inconnu.

ESTHER, soutenue par deux de ses femmes, s'affaisse sur les marches du trône royal, qui se trouve à gauche, entre deux colonnes. Assuérus s'est levé et s'avance vers la reine défaillante. Il la prend par la main en tendant son sceptre vers elle. A l'extrême droite, trois guerriers ; à gauche, deux hommes de la suite du roi, dont l'un porte le turban. A côté du roi, un page qui maintient son manteau.

Le fond est occupé par un bâtiment, dans lequel s'ouvre une arcade flanquée de colonnes, et par une draperie tendue au-dessus du trône.

Le tableau est inspiré par le plafond de Paul Véronèse, à l'église de St. Sébastien, à Venise.

Smith est singulièrement diffus en parlant de cette peinture. Il la confond avec le plafond de l'église des Jésuites, traitant le même sujet, mais avec des différences qui sautent aux yeux. Il attribue la gravure de Richard Collin à Van den Wyngaerde qui n'en est que l'éditeur, et répète jusqu'à quatre fois cette erreur dans autant de numéros différents de son catalogue (1).

(1) SMITH. *Catalogue*, II, 802, 999 ; IX, 236, 242.

Gravures : V. S. 69, Rich. Collin (dédiée à Josse Gillis, 28e abbé de l'abbaye de St. Bernard, près d'Anvers, par Rumold van de Velde) ; 70, Guill. Panneels (avec quelques légères différences dans le fond) ; 71, P. Spruyt.

Dans la vente de Vinck de Wezel (Anvers, 27 avril 1813), on adjugea une esquisse de la même composition. H. 14 pouces, L. 14 1/2 pouces, à M. Van den Bergh, d'Anvers, au prix de 100 florins.

Esther devant Assuérus.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 17).

129. L'HISTOIRE DE JOB.

Triptyque qui se trouvait jadis à l'église de St. Nicolas, à Bruxelles.

JOB TENTÉ PAR SES AMIS.

Panneau central du triptyque.

Job est assis sur le bord du fumier. Il est tout nu, à l'exception d'un tissu qui lui couvre les reins. Sa figure et le geste de sa main gauche expriment la douleur que lui cause sa situation lamentable. En face de lui se tient sa femme, une main sur la hanche, l'autre, l'index en avant, tendue vers Job, qu'elle invective en vraie mégère. Derrière lui sont assis ses trois amis ; deux d'entre eux sont plongés dans leurs réflexions ; le troisième lève la tête et observe deux diables qui, dans les airs, soufflent les maladies. Le fond est occupé par un bâtiment grandiose en ruines.

JOB TOURMENTÉ PAR SA FEMME ET PAR LES DIABLES.

Volet du même triptyque.

Le saint homme est assis sur un fumier, au milieu de ruines. Trois démons le torturent ; le premier le tire par les cheveux et le soulève en le renversant ; le second s'apprête à le frapper au visage d'une torche enflammée ; le troisième le flagelle d'une vipère. Tous trois ont

la rage peinte sur la figure. Job lève les bras, en demandant grâce à ses bourreaux. Sa femme se tient debout à droite ; au lieu de s'apitoyer sur le sort de son mari, elle lui fait des remontrances.

La pinacothèque de Munich (n° 805) possède une petite reproduction de cette pièce (H. 33, L. 25) faite dans l'atelier du maître ; dans la galerie Lacaze, au musée du Louvre, s'en trouve une deuxième, de dimension plus grande (H. 146, L. 119).

LA DESTRUCTION DES BIENS DE JOB.

Second volet du même triptyque.

JOB RÉTABLI DANS SES BIENS.

Face postérieure des volets.

Nous ne connaissons les deux dernières compositions que par la mention de Mols, que nous reproduisons.

Le triptyque fut commandé à Rubens, en 1612, par la confrérie des musiciens, à Bruxelles, pour leur autel dans l'église de St. Nicolas. Il fut achevé en 1613 et payé 1500 florins. Il était admiré de tous les amateurs. Le grand-duc de Toscane, peu avant le bombardement de 1695, en fit offrir, dit-on, 30,000 florins ; il voulait, en outre, faire rebâtir en marbre l'autel des musiciens et y faire placer une copie du triptyque, peinte par le meilleur maître de l'époque. La confrérie refusa d'aliéner son retable.

Voici ce que Mols dit de ce triptyque (1) :

« 1613. — Le fameux tableau de St. Job sur le fumier, dans l'église de St. Nicolas de Bruxelles. Ce tableau étoit compté pour un des chefs-d'œuvre de Rubens. Il étoit à volets. Le grand tableau représentoit le saint patriarche assis sur le fumier, élevant une main vers le ciel et s'ôtant de l'autre le pus qui sortoit de ses plaies avec un morceau de pot cassé (2). D'un côté,

(1) MOLS : *Annotations manuscrites sur Rubens*. Bibliothèque royale de Bruxelles. Manuscrit 5725, f° 65.

(2) Dans la gravure de Krafft, Job élève une main et s'appuie sur l'autre qui est posée sur le fumier.

sa femme le provoquoit et de l'autre ses amis qui tâchoient de le consoler. Sur l'un des volets, on voioit un messager qui en grande hâte venoit annoncer à Job la destruction de ses biens, et sur l'autre on voioit Job livré à Satan qui le tourmentoit d'une étrange façon. Quand ces volets sont fermés, on voioit Job rétabli dans ses biens. Il étoit placé comme un riche seigneur et vieillard sur un perron, au bas duquel, d'un côté, on lui présentoit des fruits, et de l'autre, on lui amenoit plusieurs enfants. Le tableau étoit d'une telle force de coloris, d'une si grande expression de caractère que les descendants en parlent encore avec admiration.

» Il fut fait pour la confrérie des musiciens qui ont ce saint pour leur patron. Il fut placé dans l'autel en 1613, et Rubens reçut, pour prix de son travail, 1500 florins en huit paiemens, dont le premier fut fait en 1613 et le dernier en 1621.

» On prétend que l'archiduc Albert eut tant de goût pour ce tableau qu'il fit offrir 4000 florins pour l'avoir, mais les confrères trouvèrent moyen d'éluder ses offres avec honnêteté. Il en fut de même quand le grand-duc de Toscane Ferdinand vint dans le pays. Il fut tellement frappé de ces tableaux qu'il en fit offrir jusqu'à trente mille florins, de leur faire faire une copie du meilleur peintre du pays et outre cela de leur donner un autel neuf tout en marbre. »

Mols, qui tira ces renseignements d'un catalogue des tableaux de Rubens, rédigé par Smeyers (Manuscrit 5733, f. 152), reproduit ailleurs (Manuscrit 5736, f. 79) une annotation transcrite d'un ancien registre et conçue en ces termes :

« Par accord passé entre Rubens et la confrérie des musiciens de Bruxelles, il entreprit de leur peindre l'histoire du patriarche Job, pour leur autel dans l'église de Saint-Nicolas. Cette entreprise a été consommée en 1612, car, en 1613, il a reçu à compte, suivant l'accord, du premier payement fl. 150 ; en 1614, 150 ; en 1615, 150 ; en 1616, 150 ; en 1617, 300 ; en 1619, 300 ; en 1620, 150 ; en 1621, 150 ; total 1500 florins, pour lesquels il avoit entrepris de peindre le tableau de St. Job, leur patron, avec les volets. »

Mols croit que ce registre a péri, avec le triptyque, en 1695.

Bellori signale le tableau comme une des bonnes productions de Rubens (1); mais il ne doit l'avoir connu que par la gravure d'un des volets par Vorsterman.

Dans une note sur les tableaux brûlés à Bruxelles, en 1695, Baert dit qu'il existe une copie de l'*Histoire de Job* dans l'église d'un village près de Louvain. Des informations prises auprès de M. F. Wilrycx, curé de Wesemael,

(1) BELLORI : Op. cit. I, 229.

le village en question, il résulte que, suivant la tradition de l'endroit, anciennement l'église de cette paroisse possédait un triptyque qui représentait l'histoire de Job et avait beaucoup de réputation. Malheureusement, il a péri dans un incendie. Actuellement, l'église possède une peinture de St. Job sans valeur artistique.

Dans l'œuvre de Rubens formé par Mariette et conservé au Cabinet des Estampes, à Paris, se trouve une gravure anonyme à l'eau-forte, représentant Job assis sur le fumier et fouetté de vipères par des diables à tête de monstres. A droite se trouvent sa femme qui, la main sur la hanche, l'invective et un ami qui le plaint. Dans le fond, sa maison est dévorée par l'incendie. Sous la gravure, on lit : *S. Job propheta Wesemaliensis ecclesiæ patronus.* La composition nous paraît être de Rubens. C'est à faire croire que cette gravure reproduit le tableau qui jadis ornait l'autel de Wesemael.

Gravures : (le panneau central) V. S. 21, J. L. Krafft, d'après un dessin de Horst ; (le volet *Job tourmenté par les diables*) 17, Luc Vorsterman ; 18, Anonyme (A. Sweerts exc.) ; 19, Anonyme.

La gravure de J. L. Krafft a été faite d'après le dessin d'un artiste, que le graveur nomme Horst, mais qui, probablement, n'est autre que Nicolas Van der Horst, un peintre contemporain de Rubens.

La gravure de Vorsterman a été évidemment faite d'après un modèle modifié par Rubens. En effet, à en juger d'après l'estampe de Krafft, le panneau central avait en largeur les trois quarts de sa hauteur, le volet gravé par Vorsterman n'aurait donc dû avoir, en largeur, que les trois huitièmes de sa hauteur. Or la gravure mesure 37 × 25 centimètres, c'est-à-dire que sa largeur est égale aux deux tiers de sa hauteur. Le modèle reproduit a donc été considérablement élargi. Il s'en suit aussi que les différentes reproductions, peintes ou gravées, de ce volet ont été faites, non pas d'après le tableau, mais pour ou d'après la gravure. Celle de Munich a exactement la largeur de l'estampe et est un peu moins haute. C'est probablement le modèle qui a servi au graveur.

Voir planche 39.

---

130. DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS.

Hamilton. Galerie du duc de Hamilton.
Toile. H. 229, L. 330.

DANIEL est assis dans la fosse, sur un rebord de la paroi, taillée dans le rocher. Il est nu, n'ayant qu'un linge blanc autour des reins et un manteau rouge sous lui. Les jambes sont croisées, les mains jointes élevées à la hauteur de l'épaule, la tête tournée vers le jour. On lit l'angoisse dans ses yeux et dans sa pose ; le geste éloquent de ses mains exprime le désespoir suppliant. Autour de lui sont groupés sept lions et deux lionnes, partie couchés, partie debout. Les bêtes féroces ne touchent point le prophète et semblent ne pas remarquer sa présence. Une seule, la plus rapprochée de lui, ouvre la gueule et montre ses crocs. Sur le devant du tableau, une tête de mort et des ossements humains sont éparpillés.

Selon Waagen, la couleur n'est ni brillante, ni exagérée, mais plutôt d'un ton assourdi (1).

Ce qui est surtout admirable, c'est le groupe des animaux et chacun d'eux en particulier. On y voit l'étude consciencieuse que Rubens avait faite de ces fauves. Leur attitude au repos, leurs mouvements, leur expression, tout est rendu avec une vérité et une vie extraordinaires.

Le tableau fut offert, au prix de 600 florins, par Rubens à Dudley Carleton. Il figurait sur la liste que le peintre envoya au diplomate, en 1618 (2). Ce dernier l'acheta et en fit cadeau au roi d'Angleterre. Il est porté sur le catalogue de la galerie de Charles I, avec la remarque qu'il fut présenté au roi par Lord Dorchester, c'est-à-dire par Dudley Carleton (3). Il passa ensuite dans la galerie des ducs de Hamilton et fut vendu le 17 juin 1882, Au moment de l'adjuger, le directeur de la vente annonça qu'un tableau, entièrement conforme à celui-ci, se trouvait dans l'église de Godshill, près de Ryde, dans l'île de Wight. M. Becket Denison en devint acquéreur, au prix de 4900 guinées. Après sa mort, arrivée peu de temps après, le tableau fut vendu chez Christie, à Londres, et adjugé à son ancien propriétaire, le duc de Hamilton, au prix de 2000 guinées.

(1) WAAGEN : *Treasures*. III, 297.

(2) Voir plus haut, p. 8.

(3) *A Catalogue and Description of king Charles the First's capital collection of Pictures etc. from the original M. S. in the Ashmolean Museum at Oxford*. London, 1757.

A l'occasion de la vente Hamilton, l'on agita dans les journaux et revues la question de savoir lequel des deux exemplaires, celui du duc écossais ou celui de l'église de Godshill, était authentique (1). Ce débat resta sans résultat, aucun critique autorisé et connaissant les deux ouvrages n'y étant intervenu. Il y a tout lieu de laisser au tableau de *Hamilton palace* la réputation d'originalité dont il a joui pendant si longtemps.

Gravures : V. S. 72, W. De Leeuw ; 73, R. Streater ; 74, Anon. (A. Blootelingh exc.) ; 75, Locatelli d'Alvisopoli, 1834 ; 76, Francis Lamb ; 77, W. Ward.

Dans la gravure de De Leeuw, on remarque quelques changements dans le fond ; sur le devant, les ossements humains manquent. Dans celle que Blootelingh publia, on n'aperçoit que le prophète et les quatre lions les plus rapprochés de lui. Dans celle de Locatelli, la pose de Daniel diffère ; le prophète lève une main et s'appuie sur l'autre.

La collection Albertine de Vienne (n° 499) possède une feuille d'études sur laquelle Rubens dessina dix lions dans différentes attitudes. Sept de ces lions furent utilisés dans la présente composition. Blootelingh a gravé en quatre et Hollar en deux feuilles, la plupart des lions qui figurent dans ce tableau, mais ils les ont autrement disposés.

La National Gallery de Londres possède le dessin de la Lionne vue par derrière, qui se trouve dans l'étude de l'Albertine et dans le tableau.

Voir planche 40.

130bis. DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS.

Esquisse du numéro précédent.

Dans la vente de Jacques de Roore, La Haye, 1747, une esquisse de *Daniel dans la fosse aux lions* fut vendue 320 florins. Elle mesurait 17 pouces (44.5 cent.) de hauteur sur 22 1/2 (54 cent.) de largeur.

Un dessin représentant « Daniel dans la fosse aux Lions, à la pierre noire et à la sanguine, lavé et rehaussé » parut dans la vente de Gérard Hoet, tenue à La Haye, le 25 août 1760. Suivant le catalogue de la vente, le dessin, provenant du cabinet Ter Smitten, a été gravé. Il fut acheté par Rottemont, au prix de 80 florins.

(1) Voir *L'Art*. Paris, 1881. II, 245 ; 1882. III, 33, 93.

131. SUSANNE ET LES VIEILLARDS.

Madrid. Musée de l'Académie des Beaux-arts.
Panneau. H. 175, L. 225, environ.

A gauche du tableau se voit une fontaine, ornée d'un dauphin monté par un génie, qui jette l'eau dans une vasque, d'où elle retombe dans un bassin. Susanne est assise sur son manteau de velours rouge. Elle a détaché son linge blanc, qu'un des vieillards prend des deux mains et cherche à enlever, tandis que Susanne le retient. L'autre personnage lubrique porte la main au dos de la femme nue et enjambe une balustrade, qui le sépare d'elle. Le premier des vieillards, vêtu d'une robe bleue, a des cheveux gris et un visage de satyre ; le second, aux cheveux crépus, porte une robe de dessous de couleur mauve et une robe de dessus jaune.

A travers la balustrade, on voit un paysage et à côté de l'estrade, sur laquelle Susanne est assise, une partie de pavement en mosaïque.

La peinture se distingue par une puissance rude : le corps de Susanne est lourd et disgracieux ; toutes les ombres sont opaques et brunes, les draperies grossièrement brossées. Tableau d'atelier, retouché par Rubens.

Photographie : J. Laurent.

132. SUSANNE ET LES VIEILLARDS.

Tableau inconnu.

Susanne est assise sur un banc de pierre, formant le bord d'un grand bain, dans lequel on descend par trois marches. Sur le banc sont déposés son vêtement, son peigne et le cordon qui retenait sa chevelure. Sur les degrés de l'escalier se trouvent ses joyaux et un vase à parfums. Elle s'est déshabillée et a mis le pied dans l'eau ; ses cheveux dénoués lui retombent par-dessus le front ; elle croise les jambes et se couvre les seins de ses mains ; sur ses genoux s'étend une légère draperie. L'un des deux vieillards lubriques, la tête couverte d'un capuchon, cherche à lui enlever ce linge et contemple, avec un sourire d'appétit sensuel, le torse charnu de Susanne. L'autre vieillard, la tête nue, se penche et porte la main sur les seins de la baigneuse. Le fond est formé par un mur sombre et par une

échappée de vue sur le paysage. A droite, l'eau d'une fontaine tombe dans une vasque, d'où elle déborde dans le bassin.

La composition, pour autant que la gravure permet d'en juger, est fort réussie. Le groupe s'agence heureusement, l'appétit impudique des vieillards est bien rendu. Susanne est une fort belle femme, quoique de proportions trop rubéniennes. Sa crainte devant les entreprises de ses amoureux ne la trouble pas outre mesure.

Nous n'avons pas rencontré le tableau gravé par Vorsterman. Le musée d'Orléans en possède une copie moderne.

Gravures : V. S. 84, L. Vorsterman, 1620. (Dédicace : Lectissimæ Virgini Annæ Roemer Visschers illustri Bataviæ sijderi, multarum Artium peritissimæ, Poetices vero studio, supra sexum celebri, rarum hoc Pudicitiæ exemplar, Petrus Paulus Rubenus L. M. D. D. Cum privilegiis Regis Christianissimi, Principum Belgarum, et Ordinum Bataviæ.) 85, J. Facnion ; 86, J. V(an) S(omer) ; 87, J. Simon ; 88 et 89, Anonyme (Clement de Jonghe, J. C. Visscher ou Rombout van den Hoeye exc.).

La moitié de cette dernière planche est occupée, dans le fond, par un château et, sur le devant, par un chien, un coq et des poules. La partie ajoutée est l'œuvre absolument ridicule du graveur anonyme.

La gravure de Vorsterman est une de celles que Rubens mentionne dans sa lettre à Pierre Van Veen du 19 juin 1622. Il dit qu'il la range parmi les meilleures qui eussent été faites d'après lui (1). Les inscriptions de cette estampe sont remarquables à différents points de vue. Elles nous apprennent que le tableau fut fait avant 1620 ; que Rubens était lié avant cette date avec Anna Roemers Visscher et que, pour cette gravure, il obtint des privilèges du roi de France, d'Albert et Isabelle et des Etats-Généraux des Pays-Bas. Quant à dédier à une femme ce tableau fort peu réservé et à le recommander comme exemple d'une rare pudicité, quelques fussent les talents artistiques et poétiques d'Anna Roemers Visscher et quelque haut qu'elle fût placée au-dessus du niveau intellectuel de son sexe, il fallait des mœurs bien difficiles à effaroucher pour que Rubens pût agir et parler ainsi sans manquer aux convenances.

Le 28 avril 1618, Rubens offrit à Lord Dudley Carleton, en échange de ses marbres antiques, « Une Susanne faite par un de ses élèves, mais retouchée entièrement de sa main, haute de 7 pieds, large de 5 pieds ».

(1) RUELENS : *P.-P. Rubens. Documents et lettres.* P. 83 et 143.

Ce tableau, évalué par l'artiste à 300 florins (1), fut acquis par lord Dudley Carleton. Vu la date où Vorsterman grava sa planche, on peut présumer qu'il travailla d'après cette peinture.

Hookham Carpenter affirme qu'une représentation de ce sujet par Rubens, de dimensions à peu près semblables, figurait jadis dans Houghton Collection. Il ajoute, ce qui est inexact, qu'elle se trouve actuellement à St. Pétersbourg.

Voir planche 41.

133. SUSANNE ET LES VIEILLARDS.

Stockholm. Musée, 596. (?)
Panneau. H. 221, L. 214.

droite du tableau se trouve une vasque, dans laquelle un amour sculpté verse de l'eau, qui déborde dans un bassin. Susanne est sur le point d'entrer au bain ; elle est assise d'une jambe sur un trépied, tandis que l'autre est appuyée sur le sol. Une draperie rouge et un tissu blanc glissent à côté d'elle. L'un des vieillards, la tête coiffée d'un bonnet de velours, la regarde fixement et enlève le linge qui la couvre encore en partie; l'autre, au crâne chauve, attire également le linge à lui et touche le dos de la jeune femme. Celle-ci est peu alarmée de ces privautés ; elle retourne la tête vers les vieux impudiques et se couvre les seins de ses mains croisées. Dans le fond, le berceau de verdure que Rubens a placé dans plusieurs de ses tableaux et un pavillon en pierre de taille.

Le tableau du musée de Stockholm est une copie, ou bien, si l'ouvrage est original, il a été entièrement repeint, après avoir été énergiquement frotté. Il provient de la collection de Gustave III.

Gravures : V. S. 90, Pontius, 1624 ; 93, Michel Lasne (même dédicace à Anna Roemers Visscher que sur la *Susanne* de Vorsterman; 92, même planche, avec une inscription française.

Photographie : Joh. Jaeger.

La gravure de Pontius reproduit à peu près exactement le tableau de Stockholm ; seulement celui-ci est écourté dans le haut. Par contre, il est plus développé du côté du berceau. Il est à peu près carré, tandis que la gravure est sensiblement plus haute que large. Dans le fond, la gravure diffère quelque

(1) Una Susanna fatta de un mio discipolo pero ritocca de mia mano tutta. Fiorini 300. $\frac{7}{+5}$. W. HOOKHAM CARPENTER : Op cit. P. 174.

peu du tableau. Le perroquet, qui, dans ce dernier, est perché sur le bord de la vasque, manque dans la gravure. D'autres variantes se remarquent dans le fond.

Suivant M. H. Hymans, Michel Lasne grava d'après Rubens de 1617 à 1620. Ce fut donc lui qui, le premier, reproduisit la Susanne et le tableau date de cette époque (1). Son travail présente, dans le fond, des différences considérables avec la gravure de Pontius et avec le tableau de Stockholm. Il représente le vieillard au bonnet de velours posant une main sur l'épaule de Susanne et enlevant seul le linge.

Une composition semblable, sauf quelques variantes dans le fond, reproduisant à peu près complètement l'estampe de Lasne, a été gravée par Quirin Marx, d'après un dessin, appartenant, à cette époque, au prince de Galitzin (V. S. 91).

Le Louvre possède un dessin (Dessins n° 20217) de la main de Rubens, représentant *Diane au bain*. Dans cette composition, une des nymphes est entièrement conforme à la Susanne de la présente composition.

Voir planche 42.

134. SUSANNE ET LES VIEILLARDS.

Munich. Pinacothèque, 745.
Panneau. H. 77, L. 110.

USANNE est assise à gauche du tableau ; elle s'est dépouillée de ses vêtements et les a posés sur un trépied, qui lui sert de siège. De la main gauche, elle tient son manteau ; à ses pieds se trouvent un peigne, une brosse et un vase à parfums de verre ; contre le cadre, une amphore en cuivre richement ciselée. La fontaine coule d'une urne ronde et est adossée à un bâtiment en pierre de taille.

Au milieu du tableau, on a vue sur un jardin ; à l'un des arbres est suspendue une draperie. Cet arbre se bifurque et l'un des deux vieillards grimaçant de passion lubrique, passe la tête entre deux grosses branches. L'autre enjambe la balustrade qui se trouve à droite du tableau et qui entoure, de ce côté, le bassin sur le bord duquel Susanne est assise. A gauche, dans le fond, un pavillon ; sur le devant, un chien gambade.

Une blanche et abondante lumière frappe le dos charnu de la belle

(1) H. HYMANS : Op cit. P. 85.

baigneuse, dont les traits charmants et effarouchés font un vif contraste avec les physionomies hideuses des vieillards. La Susanne présente une analogie frappante avec la Vénus de l'*Amour transi,* du musée d'Anvers.

Le tableau, peint dans un ton clair, chaud et vigoureux, est entièrement de la main de Rubens et date de 1636 à 1640. Il se trouvait dans la collection du duc de Richelieu et fut décrit par de Piles (1). De cette galerie, il passa dans celle du duc de Bavière.

Gravure : Piloty (Lithographie). *Photographie :* von Hanfstaengl.

Voir planche 43.

135. SUSANNE ET LES VIEILLARDS.

Anvers. Collection Ch. Verlat.

Panneau. H. 71, L. 101.

ÊME composition que celle du tableau précédent, sauf quelques variantes de peu d'importance. Ici, l'on n'a pas de vue sur le jardin et les arbres sont remplacés par une draperie. Susanne tient de la droite une tresse de ses cheveux, au lieu de son manteau. Elle est assise sur une banquette circulaire qui s'élève au milieu de la terrasse. Quelques détails dans l'architecture du fond diffèrent aussi.

C'est une belle pièce. Dans la couleur transparente, les reflets abondent. Le jeu de lumière est admirable. Le corps de la baigneuse se détache éclatant sur les tons sombres du fond. Susanne est le portrait d'Hélène Fourment.

Le tableau a subi des restaurations assez considérables, nécessitées par la dislocation du panneau. Il est entièrement de la main du maître et date de 1635 environ.

Gravure : V. S. 95, P. Spruyt. Celui-ci a gravé deux fois le même tableau en formats différents.

136. SUSANNE ET LES VIEILLARDS.

Stockholm. Musée, 603.

Panneau. H. 66, L. 51.

USANNE, assise sur une draperie rouge, a les pieds dans l'eau ; devant elle se trouve une fontaine, ornée d'un dauphin dont on voit la moitié antérieure. Derrière elle, entre deux piliers, les têtes des

(1) *Œuvres.* IV, 298.

deux vieillards et deux mains. Elle est toute nue ; un tissu blanc est posé sur ses genoux ; elle se retourne effrayée en s'apercevant de la présence des grossiers indiscrets.

La figure claire de Susanne se détache sur un fond sombre, les figures sombres des vieillards posent sur un fond clair.

C'est une petite peinture peu achevée, mais plus soignée que ne le serait une esquisse. La carnation est fraîche, les ombres sont brunes et bleues, la facture très moëlleuse et franche. Le tableau, bien conservé d'ailleurs, a, au milieu, une fente qui a été restaurée, non sans laisser de traces.

Il est tout entier de la main de Rubens et porte l'inscription authentique

P. P. RVBENS F

1614.

Il a appartenu à Louise Ulrique, reine de Suède, et à Gustave III.

Photographie : Joh. Jaeger.

Susanne et les vieillards.

Gravure de Christophe Jegher.

A gauche, on voit une fontaine, formée par un dauphin crachant de l'eau et monté par un amour couché, la tête en bas, sur le poisson. L'eau tombe dans une vasque ronde et de là se déverse dans un bassin.

Susanne est assise sur un trépied recouvert des vêtements qu'elle vient de quitter. Les vieillards se sont approchés d'elle, l'un à droite, l'autre à gauche ; ils tiennent tous deux le seul vêtement qui couvre encore sa nudité. D'une main, elle repousse l'un des vieillards ; de l'autre, elle retient la draperie qu'ils veulent lui enlever. Le premier des personnages lubriques a la tête nue et est à moitié chauve ; il est enveloppé dans une grande houppelande ; l'autre porte un turban et franchit la balustrade, contre laquelle Susanne est assise.

Le fond se compose d'une bâtisse, en forme de grotte, d'un arbre auquel est suspendue une draperie et d'une vue sur le jardin.

La gravure de Jegher présente quelques points de ressemblance avec le tableau du musée de l'Académie, de Madrid, mais en diffère sensiblement sous d'autres rapports. Le dauphin et l'ange qui surmontent la fontaine sont identiques dans les deux compositions, ainsi que la tête des deux vieillards. Dans toutes deux aussi, l'un des personnages enjambe la balustrade ; seulement, dans le tableau, il a la tête nue, dans la gravure, il porte un turban. La pose de la baigneuse est toute différente dans les deux compositions.

Gravure : V. S. 94, Christoffel Jegher. Il est probable que la composition gravée par Jegher ne fut jamais peinte par Rubens, et que le maître se contenta de la dessiner sur le bois.

Voir planche 44.

Voorhelm Schneevoogt (nos 96 et 97) cite encore deux planches anonymes représentant *Susanne et les Vieillards,* d'après des tableaux attribués à Rubens. Dans toutes deux le groupe principal est le même ; mais les fonds diffèrent et dans l'une des deux une couple de personnages sont témoins de la scène. L'un des vieillards porte un gros turban, l'autre un bonnet à visière relevée. Aucune de ces compositions ne rappelle le style de Rubens.

On vient de voir combien de fois le maître revint sur l'histoire de Susanne. Il est permis de croire que, pour lui, le charme du sujet n'était pas tant la chasteté de l'héroïne biblique que l'occasion de montrer une belle femme nue, deux audacieux qui tentent une entreprise galante et les émotions fort diverses qui en résultent pour chacun des personnages.

Dans le cours des temps, des tableaux de Rubens représentant cette aventure se rencontrent fréquemment dans les catalogues de vente et de collections. Malheureusement, la manière sommaire dont ils sont décrits ne permet pas, en général, de les reconnaître dans les représentations de l'histoire de Susanne qui nous sont parvenues.

Citons en les principaux.

Dans la « Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu Messire Pierre-Paul Rubens, en 1640, » nous trouvons, sous la rubrique: *Ci-suivent les pièces de feu P.-P. Rubens,* les mentions suivantes :

99. Une Susanne, sur fond de bois.

161. Une Susanne, sur toile.

162. Une autre Susanne, sur toile, collée sur bois.

Une de ces *Susanne* fut vendue, avec un *Emaüs,* au fils aîné de Rubens, Albert, pour la somme de 90 florins les deux. Une autre, non achevée, peinte sur toile, fut adjugée à Nicolas Rubens, le second des fils du peintre, pour 40 florins. C'étaient là probablement deux des trois exemplaires de la « Spécification ».

« Un morceau capital de Rubens, représentant Susanne avec les vieillards, de grandeur naturelle, en pied, avec beaucoup d'accessoires, très artistique et bon, » fut vendu, le 17 juillet 1709, à Amsterdam, au prix de 720 florins.

Dans la vente Van Dishoeck, La Haye, 1745, une *Chaste Susanne* de

Rubens, haut 3 pieds, large 3 pieds 6 pouces, fut vendue 400 florins. Dans une vente du 6 novembre 1749, on l'adjugea à 115 florins.

Une autre, haute de 2 pieds 1 pouce, large de 1 pied 7 pouces, passa dans la vente Van Eversdyk, La Haye, 1766, où elle fut vendue 205 florins. (1)

Le catalogue du musée Napoléon III (Paris, Didot, 1862) mentionne une *Susanne surprise au bain*. Toile. H. 110, L. 86.

Descamps dit que le duc de Choiseul possédait une esquisse terminée de Rubens, représentant une *Susanne surprise par les vieillards*. (2)

Le 6 septembre 1729, une *Susanne* fut soumise au jugement des doyens de la corporation de St. Luc à Anvers par le marchand de tableaux de Grandes. Ils émirent l'avis que la pièce était très belle et que Rubens y avait mis la main (3).

Le 3 octobre 1733, Pierre Willemssens soumit au même collège un tableau représentant Susanne avec les deux vieillards, haut d'environ 2 pieds 3 1/2 pouces, large d'environ 1 pied 9 pouces. Les doyens déclarèrent qu'il était réellement peint par Rubens (4).

Dans ce dernier cas, il s'agissait probablement du tableau du musée de Stockholm, 603, notre numéro 136.

Jonas jeté à la mer.

Nancy. Musée, 235.

Petite pièce placée sous la *Pêche miraculeuse*, à l'église de Notre-Dame, à Malines. (Voir cette œuvre.)

137. JUDAS MACCHABÉE PRIANT POUR LES DÉFUNTS.

Nantes. Musée.
Toile. H. 310, L. 228.

Le héros prie debout, le regard élevé vers le ciel, une main à moitié étendue, l'autre sur le bâton de commandement. Derrière lui se dresse un trophée d'armes, dans lequel on distingue une tête coupée,

(1) *Catalogus Hoet en Terwesten*. I, 134, 533 ; II, 168, 276.
(2) DESCAMPS : *Vies des peintres*. I, 316.
(3) *Resolutieboeck* II, fol. 4.
(4) Id. II, fol. 10 v°.

plantée sur une lance. A côté du Macchabée, on voit un prêtre tenant d'une main une torche et montrant, de l'autre, un long cortège composé d'esclaves emportant des vases remplis d'argent, de musiciens sonnant de la trompette et de guerriers. Sur le devant, des soldats dépouillent les morts. Un des vainqueurs tend à un prêtre, qui se trouve à droite, une pièce d'orfèvrerie qu'il vient d'enlever à l'un des cadavres. Un second prêtre, un page, des officiers, des soldats portant des drapeaux, forment un groupe compact derrière le triomphateur.

Le tableau fut fait pour la cathédrale de Tournai et se trouvait sur l'autel des Trépassés, derrière le tableau représentant le Purgatoire. Il a souffert les mêmes restaurations fatales que cette dernière pièce a subies. Voir notre n° 95.)

Comme elle aussi, il fut commandé à Rubens par l'évêque de Tournai, Maximilien Vilain de Gand (1). Il fut enlevé par les représentants de la république française en 1794. Il faisait partie du premier envoi d'œuvres d'art accordées par le gouvernement au musée de Nantes et était désigné, dans l'état de cet envoi, comme une production de l'école de Rubens (2).

Il fut du nombre de ceux que la France ne rendit point en 1815. En 1819, le gouverneur du Hainaut et la régence de Tournai firent encore des démarches pour faire restituer le tableau à la cathédrale de cette ville ; mais leurs efforts restèrent sans résultat (3).

Cette œuvre de Rubens est attribuée, dans la dernière édition du catalogue du musée de Nantes, à Jean Bockhorst et désignée comme le *Triomphe d'un guerrier*. Elle a reçu autant de dénominations différentes qu'elle a été citée de fois : tantôt on l'a appelée le *Triomphe de Judas Macchabée,* tantôt *le Martyre des Macchabées*. Le fait qu'il se trouvait sur l'autel des Trépassés et l'action des divers personnages prouvent à l'évidence que Rubens a pris pour sujet

(1) M. le chanoine Vos, archiviste de l'évêché de Tournai a eu la bonté de me transmettre la copie du passage du testament de l'évêque Maximilien Vilain de Gand, dans lequel il est question des tableaux faits par Rubens pour la cathédrale de Tournai. Voici le texte : « Quant à mon corps.... je choisis le lieu de son repos derrière le grand autel en la cave que j'ai faict faire, avec la table de l'autel des Trépassés, où j'ai faict faire deux peintures par le fameux peintre Rubens. » Contrairement à ce que m'avait fait dire mon correspondant obligeant, le prélat avait fait don des deux tableaux pendant sa vie et non par testament.

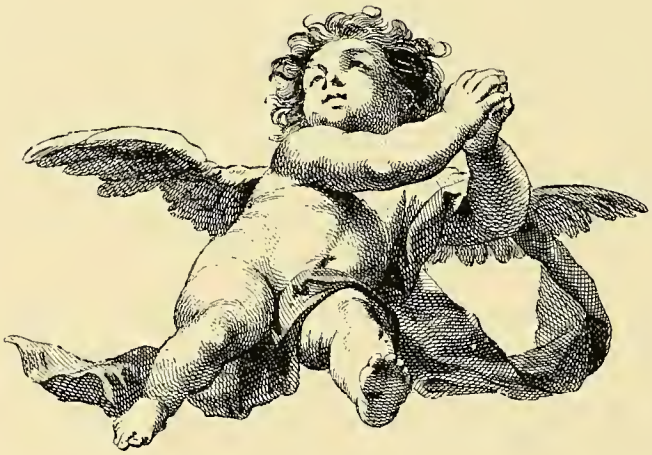
(2) CLÉMENT DE RIS : *Les Musées de province*. Paris, 1872. P. 493.

(3) CH. PIOT : *Rapport sur les tableaux enlevés à la Belgique en* 1794. Bruxelles, 1883. P. 446.

de son tableau le texte de l'Ecriture sainte où il est question de l'offrande faite par Judas Macchabée pour le repos des âmes des défunts : Et ayant recueilli d'une quête qu'il fit faire deux mille drachmes d'argent, il les envoya à Jérusalem, afin qu'on offrit pour les péchés de ces personnes qui étaient mortes, ayant de bons et de religieux sentiments touchant la Résurrection (Macch. Liv. 2, chap. XII. v. 43).

Photographie : Pinard.

Le catalogue de la vente du baron Vivant Denon, (Paris 1826) mentionne un *Antiochus Épiphane assistant au martyre des Macchabées après avoir pris Jérusalem,* par Rubens, 24 1/2 pouces sur 18, bois. « Le persécuteur des Juifs est monté sur un magnifique cheval blanc et entouré de ses soldats. En opposition, on voit la mère des Macchabées qui, après avoir assisté au triomphe de ses enfants, s'apprête à mourir avec la constance qu'elle leur a inspirée. Elle est déjà renversée, mais sa vue est fixée sur une gloire d'anges qui lui montrent la croix et les instruments de la passion. » Vendu 1501 francs.



IV

LE NOUVEAU TESTAMENT.

A) LA VIE DE MARIE ET DE JÉSUS JUSQU'A LA FUITE EN ÉGYPTE.

138. L'IMMACULÉE CONCEPTION.

Tableau inconnu.

La Vierge est debout sur le globe terrestre, autour duquel est enroulé le serpent, dont le pied de Marie écrase la tête. Sur la main droite, elle tient le petit Jésus debout ; l'enfant entoure de son bras le cou de sa mère. Elle porte une couronne, autour de laquelle apparaît dans l'air un cercle de douze étoiles. Derrière son buste, des rayons jaillissent et vont se perdre dans les nuages qui bordent le tableau. Un petit ange, à droite, se cache à moitié dans le bord inférieur du manteau de Marie ; un autre, à gauche, relève un bout du même vêtement. La Vierge baisse les yeux avec recueillement. C'est une apparition aussi noble que gracieuse et une des plus belles figures de Rubens.

Le peintre a évidemment voulu représenter la femme de l'Apocalypse (XII-1): « Il parut un grand signe dans le ciel, une femme revêtue du soleil, qui

avait la lune sous les pieds et sur la tête une couronne de douze étoiles. » Seule, la lune sous ses pieds manque pour rendre complètement la figure tracée par Saint Jean.

Nous avons décrit le tableau d'après la gravure de Schelte a Bolswert, la peinture étant inconnue.

Suivant les annotations manuscrites de Mols et celles de Smeyers, conservées dans les recueils du premier, la composition gravée par Schelte a Bolswert, était placée au maître-autel de l'ancienne église du Finisterre, à Bruxelles. Au bas de la toile, on avait ajouté une gloire d'anges.

Au commencement du dix-huitième siècle, elle fut vendue au sieur Vervoort, marchand de tableaux à Bruxelles, qui la revendit à un confrère, le sieur Wachters. Celui-ci ôta la gloire d'anges que l'on voyait au-dessous du globe et fit ainsi du tableau deux morceaux séparés, qui furent vendus avant la dispersion de son cabinet, en 1762 (1).

Gravures : V. S. (Vierges) 1, S. a Bolswert ; 2, N. Ryckemans ; 3, Anon. (Mart. van den Enden, exc.) ; 4, Jean Sanne ; 5, Anon. (Gaspar Huberti exc.) ; 6, Anon., plus petite (G. Huberti exc.) ; 7, Anon. (C. Galle exc.) ; 8, Anon. (P. Mariette exc.).

La gravure de Nic. Ryckemans n'est connue que par le catalogue del Marmol, n° 439 (2). Son existence prouve que le tableau date de 1620 environ.

Voir planche 45.

139. L'IMMACULÉE CONCEPTION.

Tableau inconnu.

La Vierge, une couronne sur la tête et un sceptre dans la droite, est debout sur le globe terrestre et écrase de son pied la tête du serpent. Sur le bras gauche, elle porte l'enfant Jésus qui, dans une main, tient le globe surmonté d'une croix et soulève l'autre, avec un geste et une expression de joie enfantine. La tête de la Vierge et celle de son enfant sont entourées de rayons. Marie est vêtue d'une tunique, sur laquelle est drapée un ample vêtement qu'elle retient de la main qui porte l'enfant.

(1) Mols : Manuscrit cité, n° 5735, f. 461, et n° 5733, f. 154.

(2) *Catalogue de la plus précieuse collection d'Estampes de P. P. Rubens et d'A. Van Dyck qui ait jamais existée. Le tout recueilli par Messire Del-Marmol.* (Bruxelles) 1794.

Gravures : V. S. 9, Matthias Borrekens (Dédicace : Venerandæ Admodum et Religiosæ Dominæ Mariæ Parys Celeberrimi Monasterii SS. Trinitatis, Vallis Ducissæ prope Audergem Ordinis S. Dominici Priorissæ ac Dominæ longe digniss. Mart. vanden Enden D. C. qui et excudit 1644) ; 10, M. Borrekens (le globe est remplacé par un piédestal).

L'Immaculée Conception.

Nous avons rapporté que, au dire de Pacheco, Rubens peignit, en 1628-1629, une *Immaculée Conception* pour don Diego Megia qui lui portait beaucoup d'amitié (1). En admettant le fait comme vrai, nous ignorons ce que ce tableau est devenu.

Il se peut que ce soit le même qui fut donné à Philippe IV par le marquis de Leganès et qui, en 1636, ornait l'autel de l'oratoire de Sa Majesté, à l'Alcazar de Madrid (2). L'inventaire des collections royales, rédigé en cette dernière année, attribue ce retable à Rubens et nous permet d'y reconnaître le même tableau qui s'est longtemps trouvé à l'Escurial dans l'anté-sacristie ou dans les appartements du prieur (3).

Dans la première moitié de ce siècle, il fut transféré au musée royal de Madrid. Les catalogues de cette galerie, publiés en 1843 et en 1858, le citent encore comme une œuvre de Rubens, tandis que les éditions postérieures de ce livre l'attribuent à Érasme Quellin. Cruzada Villaamil, ignorant ce changement, le mentionne parmi les œuvres perdues de Rubens.

Le tableau du musée de Madrid (n° 1537) est-il réellement d'Érasme Quellin ? Nous ne l'affirmerons pas ; mais il nous paraît impossible que Rubens l'ait fait de sa main en 1628-1629.

Waagen et Clement de Ris (4), qui l'ont vu, lorsqu'il se trouvait encore sous le nom de Rubens, en font un grand éloge. Le dessin a effectivement un mérite réel, mais le coloris est faible.

(1) Voir plus haut, p. 131, et CRUZADA VILLAAMIL : Op. cit., p. 143.

(2) CRUZADA VILLAAMIL : Ibid, p. 308.

(3) FR. DE LOS SANTOS : *Descripcion del real Monasterio de San Lorenzo de Escorial.* Madrid, 1698, f. 78. — PALAMINO VELASCO y FR. DE LOS SANTOS : *Las cividades, iglesias y conventos en España.* Londres, 1746.

(4) WAAGEN : *Kleine Schriften*, p. 265-266. — CLÉMENT DE RIS : *Le musée royal de Madrid*, p. 111.

La composition se rapproche beaucoup de celle qui fut reproduite par Schelte a Bolswert ; mais elle en diffère par des détails essentiels. Ainsi, dans l'œuvre gravée, les anges et le serpent ne tiennent aucun objet ; dans le tableau du musée de Madrid, l'un des anges porte une couronne, l'autre une palme, tandis que le serpent mord dans une pomme.

Pacheco a donc commis une erreur, en affirmant que Rubens a fait une *Immaculée Conception* pour don Diego Megia, ou bien ce tableau s'est perdu.

140. L'ÉDUCATION DE LA VIERGE.

Anvers. Musée, 306.
Toile. H. 193, L. 140.

SAINTE Anne est assise, en plein air, sur un banc, élevé de deux degrés, dont le dossier a la forme d'une balustrade. La Vierge, debout à côté de sa mère, tient de la main gauche un livre et de la droite l'écharpe en gaze bleue, jetée sur sa robe de soie blanche. Elle retourne la tête pour regarder le spectateur. Sainte Anne pose une main sur son genou, l'autre sur l'épaule de sa fille. Elle porte une robe rouge et un vêtement de dessus d'un vert très foncé, à doublure brune ; sa tête est couverte d'une coiffure et sa gorge d'une chemisette, toutes deux en mousseline blanche. Elle contemple avec bonheur deux anges qui, dans le haut du tableau, tiennent une couronne de roses rouges et blanches au-dessus de la tête de Marie. Derrière elle, St. Joachim est accoudé sur le dossier du banc. Un pavillon, à pilastres, dont la voûte est formée de verdure, se trouve à gauche ; à droite, des roses grimpantes fleurissent sur un treillis.

L'œuvre respire la tendresse dans toutes ses parties. L'expression de douceur et de joie sur la figure de la mère, la grâce naïve de l'enfant, les deux amours d'anges, les fleurs éparses sur la toile, le ciel gris et ouaté, le ton clair et harmonieux de l'ensemble, tout donne à la composition une grâce extrême et en fait le tableau attendri du bonheur domestique, dans une famille dont les enfants sont jeunes, à l'époque où le printemps renaît. Le seul détail moins réussi est l'attitude de la Vierge, qui ne s'occupe ni de sa mère ni de sa leçon ; mais, distraite et étonnée, regarde hors du cadre.

Nous avons ici, comme dans la *Sainte Thérèse priant pour les âmes du purgatoire,* un tableau dont l'aspect déroute quelque peu et que rappellent seulement de rares travaux du maître. Le ton général est nacré ; le gris clair

domine dans les ombres, le rose tendre dans les chairs. Un effort très sensible est tenté pour plaire au spectateur en produisant sur ses sens une impression agréable et dans son âme une douce émotion. Il est évident que le caractère exceptionnel de l'exécution doit être attribué en majeure partie à l'élève qui a fait les premiers travaux. S'il fallait citer le nom de ce collaborateur, nous indiquerions celui de Van Thulden, qui avait une préférence marquée pour les scènes gracieuses et les couleurs tendres.

Quoiqu'il en soit, tout le travail préparatoire est de la main d'un disciple, retouché comme d'habitude par Rubens dans les parties principales, qui sont ici les chairs et les vêtements de Ste. Anne et de sa fille. La robe de soie de la Vierge surtout porte les traces du travail supérieur du maître ; les têtes d'Anne et de Marie sont de sa main. On distingue en outre clairement les taches de chaude lumière qu'il a jetées dans le ciel ouaté.

Il est difficile d'assigner une date à l'œuvre, tant le travail de l'élève domine. Nous croyons cependant ne pas nous tromper de beaucoup en la plaçant à la date de 1625 environ. Outre le caractère général qui rappelle cette époque, nous trouvons dans le tableau une preuve plus positive à l'appui de cette hypothèse. La jeune Marie est évidemment le portrait d'Hélène Fourment, à l'âge de 10 ou 11 ans. C'est-à-dire, que la future épouse du peintre posa pour cette figure vers 1625. Le St. Joachim est le même modèle qui servit pour le St. Joseph de la *Vierge au Perroquet,* mais vieilli.

Le tableau fut peint pour l'autel de la chapelle de Ste. Anne dans l'église des Carmes déchaussés, à Anvers, où il resta jusqu'en 1794. Il fut enlevé à cette date par les commissaires de la république française et ramené en 1815.

Gravures : V. S. (Saintes) 4, S. a Bolswert. Au premier état, la gravure n'a pas de dédicace ; au second, elle porte : Nobili Matronæ Dominæ Annæ de Millairy et Tamison, hanc imaginem gratitudinis ergo ob exstructum suo in conventu egregium divæ Annæ Eremitorium Carmelitæ discalceati Namurcenses D. D. C. Q. Martinus van den Enden ; sur le troisième état, on lit : Nobili et Generosæ Dominæ Annæ de Hellincx, Strenui ac Nobilis Dni Ludovici le Comte de d'Orville, Equitis, Toparchæ S^ti^ Joannis, S^ti^ Remigii, S^tæ^ Mariæ-gheest, Pietremal, Geneuille, etc. Conjugi lectissimæ Martin. van den Enden D. C. Q. ; 5, Anon. (Mariette exc.) ; 6, C. Waumans (sans le St. Joachim) ; 7, A. Voet (St. Joachim et l'un des anges, ainsi que les roses grimpantes manquent ; l'estampe est entourée d'un passe-partout orné d'une guirlande de fruits et de feuilles) ; 8, Dossier ; 9, Franç. Sesone ; 10, Anon. (sans le St. Joachim et l'ange à droite) ; 11, J. Devaux ; 12, Anon. (chez N. J. B.

de Poilly), sans les deux anges, avec un autre fond ; 13, Anon. (Gasp. Huberti exc.) ; 14, Langot. Non décrits : Anonyme (C. Galle exc.) ; G. Mercier *(Gazette des Beaux-Arts,* 1 juillet 1884) ; H. Delpierre (lithographie). La tête de la Vierge seule a été gravée par A. Collette (V. S. *Histoires et Allégories sacrées,* 82).

Voir planche 46.

140BIS. L'ÉDUCATION DE LA VIERGE.

Esquisse du tableau précédent.
Panneau. H. 43, L. 32.

SUIVANT Smith (*Catalogue* IX, 26) le comte d'Ashburnham possédait, en 1842, une étude terminée pour le tableau précédent. L'épithète « terminée, » donnée à cette esquisse, est de nature à faire douter de son authenticité.

141. L'ÉDUCATION DE LA VIERGE.

Tableau brûlé.

IL y avait jadis à l'église des Carmes chaussés, à Bruxelles, une *Éducation de la Vierge,* placée au retable de l'autel des procureurs. On prétendait que c'était le premier tableau peint par Rubens pour la ville de Bruxelles. Les figures étaient de grandeur naturelle et le sujet différait peu de celui qu'on voyait aux Carmes déchaussés à Anvers (1).

Une note de Baert, bibliothécaire du marquis de Chasteler, énumère ce tableau parmi ceux qui périrent lors du bombardement de Bruxelles, en 1695. L'auteur de la note croyait le tableau gravé.

S'il en était ainsi, ce ne pourrait être que le modèle de la gravure de Corn. van Caukercken. Elle représente Ste. Anne assise, les yeux levés au ciel, tenant, dans la droite, la main de sa fille et posant le bras gauche sur l'épaule de la Vierge. Celle-ci est debout, regardant le spectateur, et ressemble beaucoup à la jeune Marie du tableau d'Anvers. Sur un des côtés de la

(1) MOLS : *Notes manuscrites.* 5735, f. 459.

composition, les roses grimpantes fleurissent ; de l'autre, on voit deux colonnes, auxquelles est attaché un rideau qui occupe la partie supérieure du tableau.

Gravures : V. S. 15, C. van Caukercken ; 16, Petr. Schenk ; 17. N. Pecoul.

Le cabinet des Estampes de la bibliothèque nationale de Paris possède une épreuve de l'estampe de van Caukercken retouchée par Rubens.

Il existe une gravure non décrite et anonyme éditée par Nicolas Le Cat, où Ste. Anne et la Vierge sont les mêmes que les figures correspondantes de la gravure de van Caukercken. La seule différence est que, dans la première estampe, la Vierge jette les yeux sur un livre posé sur les genoux de sa mère. Les fonds diffèrent également : dans la gravure anonyme, on ne voit ni colonnes ni rideau ; mais, dans le haut, deux anges tiennent une couronne et répandent des fleurs.

L'Éducation de la Vierge.

Vienne. Galerie du prince de Liechtenstein, 122 (nº 196 du catalogue).
Esquisse. Panneau. H. 64, L. 49.

Marie est debout devant sa mère qui lui pose une main sur la tête. St. Joachim lève les yeux au ciel en montrant sa petite-fille, comme s'il voulait la vouer au Seigneur. Un grand ange aux ailes étendues se tient derrière la Vierge ; cinq petits anges, avec ou sans ailes, se trouvent près des personnages, deux autres planent dans les airs. Le ton est d'un gris fin.

Le travail me paraît être attribué erronément à Rubens ; la touche et le dessin trahissent plutôt la main de Van Dyck.

Sainte Anne et la Vierge.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers. (Voir nº 20.)

142. LE MARIAGE DE LA VIERGE.

Marie et son fiancé se tiennent dans l'embrasure d'un portique, à l'intérieur du temple. Joseph soutient la main droite de la Vierge, au doigt de laquelle le prêtre passe l'anneau. Marie porte sur ses cheveux dénoués une couronne de roses ; au-dessus de sa robe, un large manteau est

drapé. Saint Joseph est vu de face, habillé d'une tunique et d'un manteau largement ouvert sur la poitrine. A gauche se trouve un groupe, formé du prêtre, d'un aide et d'un enfant de chœur portant un flambeau ; à droite se tiennent trois femmes, dont l'une, vêtue d'une pelisse, est vue de profil ; des deux autres, on ne voit que la tête. Dans le haut du tableau voltige un joli groupe de trois anges, dont deux répandent sur les époux un petit panier de lis et de roses, et dont le troisième laisse tomber sur eux une poignée des mêmes fleurs. Le fond est formé par le portique, à travers lequel on voit le ciel, et par des colonnes et des piliers d'ordre ionique, figurant les constructions du temple juif.

Le groupe des personnages, est d'une composition aisée et heureuse. La figure de la Vierge est trop massive, mais sa tête est d'une distinction rare. La femme qui se trouve immédiatement derrière Marie rappelle le portrait d'Hélène Fourment à la mantille, que possède M. le baron Gustave de Rothschild, à Paris.

Suivant Mariette, le tableau se trouvait jadis dans le couvent des religieuses de Ste. Élisabeth, autrement dit de Sion, à Bruxelles (1).

Descamps regardait ce tableau comme une copie et Mensaert était également d'avis qu'il n'était pas de la main de Rubens (2).

Dans le compte de la succession du maître, on trouve annoté qu'une copie du *Mariage de Marie et Joseph* fut donnée au sieur Philippe Le Roy, « en reconnaissance du bon paiement fait par lui des mandats de messieurs des finances (3). »

Une copie ancienne du même tableau existe au musée de Madrid (n° 1628) ; elle mesure 51 centimètres de hauteur sur 41 de largeur. Une autre, faite par Mathieu van den Berg, élève de Rubens, orne l'église de St. Martin, à Ypres ; elle mesure 220 centimètres sur 165 (4). Une troisième par Jean de Reyn, est exposée à l'église de St. Éloi, à Dunkerque (5).

Le musée de cette dernière ville possède un petit tableau peint sur panneau, haut de 76 et large de 57 centimètres, provenant de l'abbaye de St. Winoc. Le catalogue de ce musée l'inscrit sous le nom de Rubens.

(1) P. J. MARIETTE : *Abecedario*. Paris, 1858-1859. V, 75.

(2) DESCAMPS : *Voyage*, p. 80. — MENSAERT : *Le peintre amateur et curieux*. I, 120.

(3) P. GÉNARD : *Bulletin des Archives d'Anvers*. II, 82.

(4) ALEXANDRE COUVEZ : *Inventaire des objets d'arts qui ornent les églises et les établissements publics de la Flandre Occidentale*. Bruges, 1852. P. 576.

(5) *Catalogue du musée de la ville de Dunkerque*, 1880. P. 38.

M. H. Hymans approuve cette attribution (1). Si elle est fondée, l'œuvre que nous n'avons pas vue, mais qui concorde parfaitement avec la gravure de S. a Bolswert, serait une répétition, en petit format, du retable original. Le même catalogue parle d'une quittance de 600 livres payées à Rubens pour ce panneau et pour une *Réconciliation de Jacob et d'Ésaü,* quittance qui se conserverait aux archives de Bergues St. Winoc. Ce document n'existe pas au dépôt indiqué.

Le tableau de Dunkerque a été photographié par M. Malfait.

Dans la vente de la collection Northwick, tenue à Londres, le 26 juillet 1859, une grande peinture du même sujet fut adjugée à M. B. Waldron pour la somme de 175 guinées.

Dans la vente Crozat (1741), les dessins du *Mariage de la Vierge* et d'un *Christ entre les larrons* furent vendus 108 livres à l'évêque de Tournai.

Gravures : V. S. (Nouveau Testament) 14, S. a Bolswert ; 15, Anonyme (G. Hendricx et Geeraert Donck exc.) ; 16, Conr. Lauwers ; 17, Anonyme (Chéreau le jeune exc.) ; 18, F. Ragot. Non décrit : Lithographie anonyme.

Voir planche 47.

143. L'ANNONCIATION.

Vienne. Musée impérial, 1160.
Toile. H. 224, L. 200.

La Vierge était agenouillée à son prie-dieu lorsque l'ange entra. En l'apercevant, elle se lève. Sa main droite est encore appuyée sur son livre de prières, sa main gauche fait un geste d'étonnement et d'effroi. Elle est simplement vêtue : une auréole entoure sa tête. L'ange a mis un genou en terre et appuie la main sur l'autre genou ; il lève la main gauche et regarde respectueusement Marie en lui parlant. Ses ailes sont ouvertes et soulèvent la draperie qui lui couvre les épaules. Ses cheveux bouclés sont agités encore par la rapidité de son vol. Le St. Esprit descend dans une gloire céleste vers Marie. A côté de lui, cinq anges voltigent dans les nuages ; deux d'entre eux répandent des lis et des roses sur la Vierge. A gauche, une draperie ; sur le prie-dieu, une lampe au pied élevé.

(1) H. Hymans : *Notes sur quelques œuvres d'art conservées en Flandre et dans le Nord de la France* (Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie, Tome XXII. 1883, p. 193).

La couleur est brillante, trop brillante même, au point de causer de la dureté ; l'idée est fort heureuse ; l'attitude timide de la Vierge et le respect de l'ange sont bien rendus.

La dédicace de la gravure de S. a Bolswert nous apprend que le tableau fut commandé à Rubens par la grande congrégation des lettrés, dirigée par les Jésuites d'Anvers. Il ornait l'autel de la salle inférieure de la Sodalité.

Selon Michel, il fut fait par Rubens immédiatement après son retour d'Italie (1). Après la suppression de l'ordre des Jésuites, le tableau fut acheté par le directeur de la galerie impériale, Joseph Rosa, en même temps que d'autres peintures provenant des églises et collèges de la société de Jésus supprimée. Il fut évalué à 2000 florins et transporté à Vienne, en 1776 (2).

L'édifice de la Sodalité dans lequel se trouvait le tableau fut bâti postérieurement à l'église des Jésuites, c'est-à-dire après 1620. Avant cette date, Rubens ne peut donc avoir peint le tableau pour un des autels de ce local. D'ailleurs l'œuvre ne présente aucunement le caractère d'un tableau du maître, fait après son retour d'Italie. Ou bien, elle est faussement attribuée à Rubens, ce qui est assez difficile à admettre, en présence de l'affirmation positive de la dédicace de la gravure de S. a Bolswert ; ou bien, elle date d'avant son départ pour l'Italie. Cette dernière hypothèse fournit la seule raison plausible des grandes divergences de facture qu'elle présente avec les autres productions du maitre. Ainsi s'expliquerait aussi, dans la dédicace de la gravure, la mention du grand laps de temps qui s'est écoulé entre l'exécution du tableau et celle de l'estampe (*quondam* depingi curavit). Il faudrait donc admettre que le retable avait servi pour un autre autel de la congrégation des lettrés, avant de venir occuper sa place à la Sodalité.

Gravures : V. S. (Nouveau Testament) 1, S. a Bolswert (Dédicace : Perillustri Sodalitati Partheniæ Majori litteratorum, quam ipsa Virginis Annuntiatæ tabulam Rubeniana manu quondam depingi curavit et in Oratorio suo ad Domum professam Soc. Jesu Antverpiæ colit veneraturque ; hanc in æs incisam Martinus van den Enden officii causa D. C. Q.) ; 3, Anon. (Gilles Hendricx exc.) ; 4, F. Langot. Non décrit : Anonyme (P. Mariette exc.).

Photographie : Carl Haack.

Voir planche 48.

(1) J. F. M. MICHEL : *Histoire de la vie de P. P. Rubens*. P. 102.

(2) EDUARD R. V. ENGERTH : *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss*. Vorwort, p. LIV-LV. Vienne, 1882.

144. L'ANNONCIATION.

Dublin. National Gallery.
Toile. H. 198, L. 150.

La composition présente beaucoup d'analogie avec celle du tableau précédent. La Vierge, surprise par l'entrée de l'ange Gabriel, lève la main gauche, et non la main droite, comme dans l'œuvre du musée de Vienne ; elle dirige l'autre vers l'ange, au lieu de la placer sur le livre. Gabriel étend les deux mains vers elle, au lieu d'en poser une sur le genou, La lampe sur la table manque, et les quatre anges dans le ciel diffèrent.

Gravure : (non décrite) Theodore Galle. La gravure est conforme au tableau, mais de ce dernier une bande a été enlevée dans la partie supérieure, ce qui a fait disparaître un angelet et deux têtes d'anges conservés dans l'estampe. Cette gravure fut faite pour le Missel plantinien de 1614. La même année, Rubens en fournit le dessin. Il est probable que l'estampe servit de modèle au tableau et que celui-ci fut fait par un élève de Rubens. Toutes les autres planches du Missel furent gravées d'après des dessins et non d'après des peintures.

Le tableau ne figure pas dans la dernière édition du Catalogue du musée de Dublin. Au moment de la publication de cette édition, il avait été éloigné du Musée, parce qu'on avait conçu des doutes sur l'exactitude de son attribution à Rubens. Depuis lors, il a repris sa place.

Il fut acquis par le musée de Dublin, en 1868, de M. T. Nieuwenhuys, au prix de 720 livres sterling.

L'autel du bas côté droit de l'église St. Jean, à Malines, est orné d'une répétition de cette toile, attribuée à Rubens. Elle n'est pas de la main du maître ; mais appartient à son école et sort probablement de son atelier.

Elle fut donnée à l'église par Madame de Bors, née de Spenraey (1).

145. L'ANNONCIATION.

Toile. H. 310, L. 190.

A droite, la Vierge est agenouillée devant un prie-dieu sur lequel un livre est ouvert. Elle se retourne en entendant l'ange, pose une main sur le prie-dieu et l'autre sur la poitrine. Elle regarde le messager

(1) EMM. NEEFS : *Inventaire historique des tableaux et des sculptures se trouvant dans les édifices religieux et civils de Malines.* Louvain, 1869. P. 118.

céleste d'un air recueilli et soumis. A côté d'elle, un panier à ouvrage et un chat qui s'est roulé en boule ; derrière elle, une table supportant un vase contenant des fleurs et, au-dessus, à gauche, l'ange Gabriel qui, de la droite, montre le ciel. En haut du panneau, près du Saint Esprit, planent deux petits anges répandant des fleurs sur la Vierge. A l'extrême gauche, on voit la tête de St. Joseph.

Smith dit que le tableau est peint dans la manière libre ou « de bravoure » du maître et que son coloris est riche et harmonieux. Il ajoute que la toile fut faite en Espagne pour le général Leganès, un ancêtre du comte Altimera, dans la collection duquel il l'acheta lui-même, en 1827, pour la somme de 150 guinées. Elle fut vendue par Smith à Thomas Hamlet (1) qui l'exposa à Londres, en 1840 (2).

Le tableau fut offert en vente à Paris, le 16 avril 1877, dans la collection de Madame B. et gravé, dans le catalogue de cette collection, par Duvivier.

Il en existe une photographie anonyme.

146. L'ANNONCIATION.

Panneau. H. 63,5. L. 45,7.

Dans la collection de sir Abraham Hume, Smith décrit l'esquisse d'une Annonciation dans les termes suivants : « Une esquisse splendide représentant dans une riche allégorie l'accomplissement de toutes les prophéties par la Conception de la Vierge. Elle est représentée à genoux sur une estrade élevée, à laquelle on monte par des degrés, et reçoit le message de l'envoyé céleste, derrière lequel on distingue Moïse, Aaron, David, Salomon et d'autres précurseurs du Christ. Une colombe, entourée d'anges, plane au-dessus de sa tête, et dans les nuages, tout en haut, est assis Dieu le père. A la droite de la première personne de la Trinité se tiennent deux femmes, l'une portant un glaive retourné, l'autre une branche d'olivier, emblèmes de la Paix et de la Réconciliation. A gauche, un groupe d'anges avec l'arche d'alliance et d'autres allégories caractéristiques. Dans la partie inférieure, les prophètes Jérémie et Isaïe, accompagnés de deux petits anges, dont l'un porte

(1) SMITH : *Catalogue raisonné.* II, 901. Londres, 1830.

(2) *Art Union*, 1840. P. 86.

une lampe allumée. Plus à droite sont assises les quatre Sibylles, avec leurs livres sous les pieds ; leur attitude exprime la Foi et l'Espérance. Cette courte description n'est qu'un pâle contour de cette magnifique composition, qui n'a pas été exécutée en grand format, pour autant que l'auteur le sache » (1).

147. L'ANNONCIATION.

Tableau inconnu.

La Vierge est agenouillée sur une estrade devant une table ; elle se retourne en portant la main au voile qui lui couvre la tête. L'ange est debout à côté d'elle, tenant une palme à la main. Le Saint Esprit et deux petits anges volent dans le haut.

Gravures : V. S. 2 et 5. Rubens invenit, Fr. Luycx delineavit, Francisco de Steen sculpsit. Le premier état de la gravure ne mentionne pas le nom du peintre. François Luycx ou Leux, né à Anvers, en 1604, appartenait à l'école de Rubens, alla s'établir à Prague et porta le titre de peintre de l'Empereur. L'estampe dont il s'agit ici a été dessinée par lui, pendant son séjour en Bohême.

L'Annonciation.

Dans la vente du prince de Conti, en 1777, l'esquisse d'une *Annonciation* (Toile. H. 132, L. 108) fut adjugée à 1700 frs.

L'Annonciation.

Revers des volets du *Martyre de St. Étienne,* au musée de Valenciennes (Voir ce tableau).

La Visitation.

Volet de la *Descente de Croix,* dans la cathédrale d'Anvers (Voir ce tableau). Voir planche 49.

(1) J. SMITH : *Catalogue raisonné.* II, nº 861.

148. LA NATIVITÉ DU CHRIST.

Tableau inconnu.

L'ENFANT Jésus est couché sur la paille, dans la crèche, protégé par une couverture en laine. Il dort et de sa tête jaillissent des rayons. A gauche, sa mère est agenouillée, drapée dans un long vêtement, les mains croisées sur la poitrine et regardant son fils. A droite, St. Joseph est debout ; il porte, au-dessus de son vêtement inférieur, une draperie passant de son épaule gauche sur son bras droit. Sa main droite est appuyée sur son bâton ; sa main gauche est étendue avec un geste d'admiration. La Vierge et son époux ont la tête environnée de rayons.

Derrière l'enfant se trouve le bœuf qui avance la tête, comme s'il voulait rechauffer le nouveau-né ; plus au fond, l'âne mange au râtelier.

Dans le haut des airs, trois anges tiennent une banderole avec les mots : *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.* Le premier ange à droite a des ailes de papillon ; celui du milieu, des ailes emplumées. Ces deux anges sont petits ; le troisième, à gauche, est beaucoup plus grand et se trouve en partie caché dans le cadre. Une gloire descendant du ciel les inonde de ses rayons.

Dans la liste des tableaux enlevés, en 1794, par les commissaires de la république française, on rencontre, sous le n° 156, une *Nativité du Christ* qui se trouvait dans la ville d'Huy (1). Le tableau ne fut pas restitué ; on ne sait ce qu'il était ni ce qu'il est devenu.

Gravures : V. S. 19, S. a Bolswert ; 20, Anon. (Gaspar Huberti exc.) ; 21, J. Daullé ; 22, Anon. (Paulus Furst exc.). Non décrits : Anon. (Le Blond exc.) et une copie anonyme de l'estampe de S. a Bolswert.

Voir planche 50.

149. L'ADORATION DES BERGERS.

Munich. Pinacothèque, 252.

Toile, cintrée dans le haut. H. 475, L. 270.

A gauche du tableau se trouve la Vierge, à côté de la crèche où est couché l'enfant ; elle tient par deux bouts la couverture sur laquelle il repose, et se retourne à moitié pour regarder les bergers. Plus à

(1) CH. PIOT : *Rapport sur les tableaux enlevés à la Belgique en* 1794. P. 42.

gauche, vus de dos, se trouvent l'âne et le bœuf, le premier couché, le second debout. Derrière Marie, on voit St. Joseph ; à sa droite, trois bergers et deux bergères. Le premier des bergers, au crâne chauve, est agenouillé, les mains jointes, et tient son chapeau sous le bras. Le second, portant sa musette sur le dos, joint les mains en signe d'admiration et regarde avec curiosité le nouveau-né. Le troisième soulève son chapeau et porte un agneau dont les pattes sont liées. A côté du second berger, on aperçoit une vieille femme, coiffée d'un bonnet blanc, les mains jointes. A l'extrême droite est une jeune femme, portant une cruche à lait sur la tête. A moitié caché par le cadre, se montre un chien gris. Dans les airs se presse une masse compacte d'esprits célestes ; deux des cinq grands anges portent une banderole avec les mots : *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis,* lisibles en partie seulement ; plus bas, quatre anges plus petits planent dans les airs. Le lieu dans lequel Rubens place l'Adoration des bergers est une étable, indiquée simplement par un mur, quelques soliveaux et un râtelier.

La partie inférieure forme un beau groupe se penchant d'un mouvement commun vers l'enfant Jésus. Le respect des humbles pour un être supérieur est exprimé d'une manière touchante. La couleur du tableau est trop mate dans les draperies et fait tache dans les chairs. Peut-être a-t-il souffert. Le dessin est de Rubens, mais le travail préparatoire est de ses élèves ; différentes parties et spécialement les chairs ont été sommairement retouchées par lui.

Dans cette composition et dans toutes celles qui traitent le même sujet, le peintre a rendu, avec un accent pénétrant de vérité, la foi naïve des simples campagnards et leur empressement à venir adorer celui qui apportait la bonne nouvelle. Avec une familiarité touchante, ils se pressent autour de sa crèche, penchent le corps et avancent la tête pour le contempler ; sans que nul doute vienne traverser leurs pensées, ils semblent s'émerveiller de voir si faible celui dont les anges du ciel leur annoncent la venue. Ils sont vêtus du costume le plus élémentaire. Le peintre ne s'est point soucié ici, pas plus que dans le reste de ses tableaux historiques, de la vérité archéologique ; aux pauvres, il donne des habits simples, aux puissants des draperies riches qui auraient pu se porter dans tous les temps et dans tous les pays ; il a généralisé le vêtement, se contentant d'y trouver des surfaces à colorier et n'y cherchant point des détails propres à faire connaître l'époque ou la race auxquelles appartiennent ses personnages. Ce qu'il veut rendre avec vérité, c'est le sentiment et le mouvement de l'homme, et, ici comme ailleurs, il a pleinement atteint son but. Remarquons seulement que, dans la série des *Adorations des*

bergers, il a sacrifié aux réminiscences académiques plus que de raison en introduisant dans son groupe de pâtres une bergère portant sur la tête, à la mode antique, une cruche ou une corbeille. La pose peut être belle : cette figure de statuaire détonne ici et cette manière de se présenter devant le petit Jésus est contraire au respect dû à la divinité et à la vraisemblance.

Rubens peignit ce tableau, ainsi que la *Descente du St. Esprit,* dont il sera question plus loin, par ordre de Wolfgang-Guillaume, duc de Neubourg, qui les paya la somme de 3000 florins et fit cadeau des deux pièces à l'église des Jésuites de Neubourg, dont ils ornèrent les deux autels latéraux. Ils étaient déjà fort avancés le 11 octobre 1619 ; ils étaient achevés le 7 décembre suivant, arrivés à Neubourg le 24 juillet 1620, et payés le 1r janvier 1621.

En 1703, les pères les cédèrent à l'électeur palatin Jean-Guillaume. Celui-ci en enrichit sa collection de Dusseldorf. De cette ville, ils furent, avec le reste de la galerie, transportés à Munich, en 1806.

Le 11 octobre 1619, Rubens écrivit au duc de Neubourg : « Les deux tableaux pour les autels collatéraux sont tous deux déjà fort avancés, de manière qu'il n'y manque que la dernière touche, que je me propose, avec la grâce de Dieu, y donner bientôt et avec le plus de soin qu'il me sera possible » (1).

Le 7 décembre suivant, il lui mande : « Je n'ai pas discontinué de travailler aux deux tableaux de la *Nativité du Christ* et du *St. Esprit.* Avec la grâce de Dieu, je les ai menés à bonne fin et Votre Altesse Sérénissime peut en disposer comme il lui plaira. J'espère qu'elle sera satisfaite, non seulement de la bonne volonté montrée dans ces œuvres, mais encore de leur effet. Votre Altesse pourra donner tel ordre qu'il lui plaira pour l'enlèvement des tableaux et me nommer la personne désignée pour les recevoir de ma main » (2).

(1) Li due quadri per li altari collaterali sono ambidue di gia molto avanzati, di maniera che non ci manca si non l'ultimo finimento, che penso colla gratia divina di darli ben presto et con quella maggior accuratezza, che mi sara possibile. (ADOLF ROSENBERG : *Rubensbriefe,* p. 56.)

(2) Non ho tralasciato fra tanto il travagliar attorno le due quadri della nativita di Cristo e del Spirito Santo, li quali colla gracia divina ho ridotti a termine, che Vostra Altezza Serenissima sene pò servire ad ogni suo bene placito. Io spero chella restara non solo sodisfatta della ottima mia volunta in questi opere verso il suo servicio, ma ancora delle effetti. Vostra Altezza potra dar tal ordine, che pur li parera a proposito per levarli e nominarmi persona che li debba ricevere de mia mano. (ID. Ibid.)

Le 24 juillet 1620, nouvelle lettre :

Seigneur Sérénissime,

Me trouvant ces jours derniers à Bruxelles, j'appris avec beaucoup de plaisir du commissaire Oberholtzer, que les deux tableaux envoyés dernièrement à Votre Altesse étaient arrivés sans encombre. Par contre, j'ai appris avec regret qu'ils sont trop courts pour l'encadrement déjà mis en place. Cette erreur ne provient nullement de ma négligence ni de ma faute, ni de ce que j'ai mal compris la mesure, comme le prouve le dessin envoyé par Votre Altesse et se trouvant encore entre mes mains. Ils sont indiqués là comme ayant 16 pieds de Neubourg de haut et 9 de large, la mesure du pied de Neubourg étant indiquée. Cette mesure correspond parfaitement avec les châssis sur lesquels ces toiles furent tendues. Je me console par la pensée que la différence n'est pas si grande qu'on ne saurait facilement y remédier, en ajoutant à l'ornement quelque chose dans le haut et dans le bas, ce qui, sans préjudice de la bonne symétrie, cachera ce défaut. Et si Votre Altesse veut bien me faire savoir quelle est la différence de mesure, je m'offre pour faire un dessin selon mon goût, propre à remédier à ce défaut.

Pour le moment, il ne me reste qu'à baiser humblement la main de Votre Altesse Sérénissime et de lui offrir mes dévoués services.

D'Anvers, le 24 juillet 1620.

Il a paru, à tous ceux qui ont vu les tableaux dans mon atelier, que leurs proportions étaient trop élancées et que les pièces demandées par vous feraient meilleur effet, si elles étaient moins hautes. Mais la nécessité de l'emplacement excuse ceci. (1)

(1) Serenissimo Signore,

Ritrovandomi questi giorni à Brusselles, intesi con molto mio gusto dal commissario Oberholtzer, che li due quadri mandati ultimamente à Vostra Altezza erano capitati à salvamento, ben mi dispiacque al incontro d'intendere cherano riusciti troppo corti secondo la proportione del ornamento già posto al suo loco, li qual errore però non procede d'alcuna mia negligenzia, ò colpa ò per essersi mal intese le misure, come appare per il dissegno mandatomi da Vostra Altezza, il quale ancora mi ritrovo in mano et ha 16 piedi di Neoburgh d'altezza e 9 piedi di largezza essendovi ancora notata la misura del piede de Neoburgh, le quali misure si confrontono in tutto e per tutto colli telari sopra li quali furono attacati questi quadri, che ancora sono in essere, pur mi consola, che spero la differenza non esser

Le premier janvier 1621, enfin Rubens écrivit : « J'ai trop tardé de remercier Votre Altesse Sérénissime pour la bonne récompense qu'il lui a plu de me donner pour les deux cadres faits en dernier lieu d'après son ordre. J'ai donné quittance de trois mille florins au seigneur Ringout, agent de Votre Altesse Sérénissime à Bruxelles. Celui-ci m'a traité avec beaucoup de courtoisie et il m'a fait savoir en outre qu'il avait reçu de Votre Altesse l'ordre de donner quelque cadeau à ma femme » (1).

Gravure : V. S. 35, P. Pontius. La gravure correspond parfaitement au tableau. En comparant ces deux œuvres, on s'aperçoit que la peinture a été rognée sur tous les côtés, excepté dans la partie inférieure. La banderole, dans le premier état de la gravure, ne porte pas le *Gloria in excelsis ;* dans le second, ces mots y sont inscrits.

Photographie : von Hanfstaengl.

Voir planche 51.

tanto grande, che non si possa facilmente rimediarvi con aggiungere qualque cosetta d'alto ò dà basso al ornamento, che senza pregiudicio della bona simmetria supplirà à questo diffetto. Et si Vostra Altezza sarà servita di farmi sapere quanta sia la differenza, io m'offerisco a far un dissegno secondo la mia fantasia del modo che mi parerà il più opportuno da potervi rimediare.

Altro non ho per adesso che bacciar a Vostra Altezza Serenissima humilmente le mani et offerirmi devotissimo suo servitore.

D'Anversa alli 24 di Giulio 1620.

Parve a tutti quelli que videro questi quadri in casa mia, essere la loro proportione troppo svelta et che sarebbono comparse meglio le fatiche impregatevi in minor altezza, pur la necessità del sito scusa questo.

Di Vostra Altezza Serenissima

humilissimo servitore,

PIETRO PAUOLO RUBENS.

(1) Ho tardato troppo a ringratiar Vostra Altezza Serenissima per la buona ricompensa, che si è compacçiuta di darmi per quelli duoi quadri fatti ultimamente con ordino suo. Io ho datto quittanza delle tre mille fiorini al Signor Ringout, Agente di Vostra Altezza Serenissima in Brusselles, il quale mi ha trattato con molta cortesia sempre, si ancora mi ha fatto sapere d'haver ordine di Vostra Altezza serenissima di dar qualche ricordo a mia moglie.

150. L'ADORATION DES BERGERS.

Rouen. Musée, 278.
Toile. H. 338, L. 228.

La Vierge, vêtue d'une robe rouge et d'une draperie bleue, est assise vers la droite, allaitant son fils et posant une main sur la mamelle. St. Joseph est debout à l'extrême droite. La tête de l'âne est visible contre le cadre ; le bœuf est couché par terre, les genoux pliés sous lui. A côté de la crèche, au premier plan, un vase à lait en cuivre et un coq mort. Une bergère, ayant mis un genou en terre, a déposé trois œufs sur la paille de la crèche, et en tient un quatrième en main, prête à le déposer à côté des autres. Elle est vêtue d'une chemise blanche et d'une robe violette. Une vieille femme, à coiffe blanche, se voit derrière elle. Un berger, à sarrau rouge, les mains jointes, tient son chapeau de paille serré contre le corps. Un autre, à longue barbe, soulève son chapeau de feutre. Une jeune femme, les cheveux coiffés en tresse sur le front, regarde l'enfant. Un dernier berger, portant un habit bleu et tenant une fort longue houlette, se trouve à l'extrême gauche. Le toit de l'étable est porté sur cinq poteaux ; dans le grenier, on voit un panier à poules et une manne. Dans le haut, à droite, trois anges descendent dans un rayon de gloire céleste.

La composition est de Rubens ; le tableau exécuté par un élève et retouché par le maître. Le fond est assez bien conservé ; mais les figures sont en parties repeintes, de façon à rendre l'œuvre méconnaissable. Elle date de peu de temps avant 1620, l'année où elle fut gravée.

Elle fut donnée, en 1803, par le musée de Paris à celui de Rouen. Elle portait alors le nom de Van Thulden et était désignée comme provenant d'une église des Pays-Bas.

Suivant Michel (1), le maitre-autel des Capucins, à Aix-la-Chapelle, était orné d'un beau retable de Rubens représentant l'*Adoration des Bergers ;* au dire de cet auteur, c'était l'original de la gravure de Vorsterman où une bergère présente un œuf à Jésus et, par conséquent, ce serait le tableau que possède actuellement le musée de Rouen.

Gravures : V. S. 23, L. Vorsterman. (Dédicace : Nobilissimo et amplissimo viro Petro Pecquio Brabantiæ concellario, sacram hanc theophaniam adfectus

(1) MICHEL : Op. cit., p. 363.

et obsequii ergo, Petrus Paulus Rubenus dedicat consecratque An° 1620) ; 24, Ragot ; 25, E. Jeaurat, 1717 ; 26, Anon. (Herman Weyen exc.) ; 27, Fréd. Bouttats ; 44, Jacob Wangner.

Cette dernière pièce se distingue des précédentes en ce qu'elle a quelques figures de plus, notamment, à gauche, un homme tenant son bonnet et une femme portant un panier sur la tête ; à droite, un homme à turban. Ces additions sont éminemment grotesques. La pièce est en largeur.

La gravure de Vorsterman est en sens contraire du tableau et en diffère assez sensiblement. Dans l'estampe, l'enfant Jésus dort dans la crèche et la Vierge tient un coin du linge dans lequel il est couché. Les trois œufs déposés sur la paille de la crèche manquent. Dans le haut, il y a une énorme toile d'araignée, qu'on ne voit pas dans le tableau. Dans la gravure, plus carrée que le tableau, St. Joseph est à plus grande distance de la Vierge. Le musée du Louvre (Dessins exposés, n° 577) possède le dessin fait par Vorsterman pour sa planche.

Les gravures de Ragot et de Jeaurat sont des copies de celle de Vorsterman.

La collection Albertine de Vienne possède le dessin de la bergère qui donne l'œuf à l'enfant et celui de deux autres bergères, accroupies ou agenouillées, probablement des études non utilisées pour le même tableau.

Voir planche 52.

L'Adoration des bergers.

Une répétition du tableau précédent fut acheté par J. Smith, l'auteur du *Catalogue raisonné,* en 1833, du doyen de l'église de St. Antoine dans la Breede straat, à Amsterdam. Vendue à Mr O'Niel, elle fut adjugée dans la vente de celui-ci, en 1834, par MM. Forster et fils, au prix de 520 guinées (1). Elle était peinte sur toile, haute de 280 et large de 203 centimètres.

151. L'ADORATION DES BERGERS.

Lille. Église de la Madeleine.
Toile. H. 278, L. 198.

Le groupe de la Sainte Famille est le même que celui du tableau précédent. La bergère qui présente un œuf manque, mais la vieille femme, le berger qui tient son chapeau serré entre les mains jointes

(1) Smith : *Catalogue raisonné.* IX, 74.

et celui qui lève le sien, se retrouvent ici avec quelques différences : la vieille femme écarte les mains en signe de joyeuse surprise ; le berger le plus rapproché d'elle appuie les mains sur son bâton et les couvre de son chapeau ; son voisin entoure du bras gauche un poteau qui porte le toit et sépare les bergers de la Sainte Famille. Les deux dernières figures diffèrent plus sensiblement ; c'est une bergère, sur le devant, vêtue d'une robe au corsage jaune, d'une draperie rouge et d'un jupon bleu, tenant au bras un panier à anse, et un berger derrière elle, dont la tête seule est visible. Dans le haut, un groupe de quatre petits anges porte une banderole avec les mots : *Gloria in excelsis.*

Le tableau se trouvait jadis dans l'église des Capucins de Lille. Après la révolution française, il fut donné à l'église de la Madeleine de la même ville. Mal éclairé, il paraissait entièrement gâté. En ce moment (juin 1886), la restauration du retable est confiée à M. Holvoet, restaurateur du musée de Lille. L'enlèvement de la crasse et surtout des repeints malencontreux a démontré que l'œuvre a subi moins de dégâts qu'on ne supposait.

Dans le Missel publié à Anvers, en 1627, par la société des livres liturgiques (1), on trouve une gravure anonyme reproduisant fidèlement cette composition. Le tableau date donc d'avant l'année de la publication de cet ouvrage.

La collection Albertine de Vienne (n° 389) en possède un dessin qui paraît avoir été fait pour être gravé.

152. L'ADORATION DES BERGERS.

Tableau inconnu. Composition en largeur.

droite, la Vierge, debout, soulève d'une main les linges de l'enfant couché dans la crèche et adresse la parole à un berger et à une bergère, agenouillés près d'elle. Du même côté, sur le devant, l'âne est couché, le bœuf est debout. Au-dessus de leur tête, on remarque un râtelier rempli de foin. En avançant vers le milieu du tableau, on trouve, à côté de la Vierge, St. Joseph, drapé dans un large manteau ; une jeune bergère qui verse du lait de sa cruche dans un pot et une autre qui porte une corbeille sur la tête ; puis un berger tenant sous le bras une cage à poules, suivi d'un

(1) *Missale Romanum.* Antverpiæ. Apud Societatem Librorum Officii Ecclesiastici. M.DC.XXVII. In-folio. P. 22.

compagnon coiffé d'un chapeau de paille. Entre les deux, un chien. A l'extrême gauche, un couple de vieillards entrent par une porte voûtée s'ouvrant dans un mur épais : la femme tenant une chandelle et faisant écran de sa main, l'homme appuyé sur un bâton. Une vive clarté, émanant de l'enfant, éclaire toute la scène et projette de fortes ombres sur le mur.

C'est à tort que J. Smith et Voorhelm-Schneevoogt affirment que le tableau fut peint pour l'église des Capucins, à Lille.

Chose singulière, il n'y a presque pas de détail ou de personnage de cette composition que nous ne retrouvions dans l'une ou l'autre des œuvres de Rubens. La Vierge, le berger agenouillé, les deux animaux et le râtelier sont semblables à ceux que nous voyons dans le tableau de Munich ; la vieille bergère agenouillée se retrouve dans plusieurs des *Adorations des Bergers* que nous venons de décrire ; la jeune femme, tenant une corbeille sur la tête, ressemble beaucoup à celle du numéro précédent, dans la même attitude ; elle est formée par un amalgame des deux filles dans la *Fuite de Loth,* du Louvre : de l'une, elle a le buste, de l'autre, elle a le bas du corps. L'homme qui porte la cage à poules rappelle vivement le berger appuyé sur son bâton du numéro précédent. Il n'y a d'original que la bergère qui verse du lait et les trois figures à gauche.

Gravures : V. S. 36, H. Witdoeck (à partir du troisième état, la gravure porte le nom de S. a Bolswert, l'auteur d'une retouche) ; 37 et 38, F. Ragot ; 39, R. Laurie, 1775.

153. L'ADORATION DES BERGERS.

Jadis dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles.

ANCIENNEMENT le chœur du Saint Sacrement, dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles, était orné de trois toiles de Rubens : la *Nativité de Jésus-Christ,* une *Descente du Saint Esprit* et l'*Épiphanie,* dons de l'infante Isabelle, qui avait payé les deux premières 500 florins, et la troisième, peinte en 1621, 400 florins. Le 25 février 1706, les marguilliers furent autorisés par le chapitre à vendre les grands tableaux de Rubens, de Crayer et d'autres peintres célèbres, qui ornaient la chapelle du Saint Sacrement, pour garnir la muraille d'une boiserie et donner des orgues à l'église dont les anciennes avaient été détruites. (1)

(1) ALEXANDRE HENNE et ALPHONSE WAUTERS : *Histoire de la ville de Bruxelles.* III, 268.

Fait digne de remarque, Rubens peignit, en 1619-1620, une *Adoration des Bergers* et une *Descente du Saint Esprit* pour le duc de Neubourg destinées, comme les tableaux de Ste. Gudule, à servir de pendants dans une même église.

Dans les notes de Smeyers qui nous ont été conservées par Mols, nous lisons que l'*Adoration des Bergers* fut achetée par M. Schoovaerts, peintre et marchand de tableaux. L'auteur des notes prétend que l'estampe de Witdoeck a été gravée d'après le tableau de l'église de Ste. Gudule, ce qui est peu probable. En effet, la *Descente du Saint Esprit,* son pendant, était certainement en hauteur, de même que les deux tableaux pour le duc de Neubourg, tandis que l'estampe de Witdoeck est en largeur.

Nous ne savons ce que devint le tableau dans la suite. Dans la vente du comte de Fraula, tenue le 21 juillet 1738, à Bruxelles, on rencontre sous le n° 19 une *Adoration des Bergers* de huit figures, haute de 8 pieds et large de 8 pieds 1 1/2 pouces. Elle fut vendue 535 florins.

Waagen mentionne une *Adoration des Bergers* de huit figures, appartenant au comte de Hopetoun et achetée à Gênes pour 1000 livres sterling. Il l'appelle une des plus belles œuvres du maître. « La composition, dit-il, est bien pondérée, les motifs sont vrais et animés, les têtes plus nobles que de coutume, les effets très harmonieux, les masses de lumière admirablement soutenues et l'exécution aussi leste que soignée. Les figures sont de grandeur naturelle » (1). Il est possible que ce soit là le tableau de Bruxelles.

154. L'ADORATION DES BERGERS.

Vienne. Académie des Beaux-Arts, 622.
Esquisse. Panneau. H. 56, L. 40.

droite la Vierge est agenouillée sur un fragment de fût de colonne ; des deux mains, elle soulève le linge qui recouvrait Jésus. St. Joseph montre l'enfant aux bergers. Ceux-ci sont au nombre de quatre ; deux femmes agenouillées, deux hommes debout. La bergère la plus rapprochée du nouveau-né est une jeune fille qui, les mains jointes, contemple l'enfant ; la seconde est une vieille femme ayant au bras une cruche à lait

(1) WAAGEN : *Treasures of Art.* III, 310.

et joignant les mains. Un berger portant un chapeau à bords relevés regarde l'enfant ; à côté de lui, une espèce de géant, le corps à moitié couvert d'une fourrure, appuie une main sur sa houlette et élève l'autre à la hauteur de l'œil en signe d'admiration ou pour s'en faire un écran contre la vive lumière que projette le petit Jésus.

L'ancienne église des Dominicains à Anvers, actuellement l'église St. Paul, possède un tableau qui présente de frappantes analogies avec cette esquisse et qui a été parfois attribué à Rubens, quoique sans aucun fondement sérieux. Le berger herculéen, si caractéristique, debout à gauche, s'y retrouve à peu près identiquement ; le geste de la Vierge est le même ; la seconde figure debout et les anges dans le ciel se ressemblent également. Cependant les différences sont prononcées. Dans le tableau d'Anvers, la Vierge est assise et sur le devant il y a un berger colossal agenouillé qui manque dans l'esquisse.

Les analogies entre ces deux compositions sont assez frappantes pour que nous ayons cru ne pouvoir les passer sous silence.

Annotons encore quelques renseignements sur les *Adorations des Bergers* attribuées à Rubens.

Dans la vente de Preuil (1811), on vendit 6000 francs l'esquisse d'une représentation de ce sujet où l'on voyait neuf personnages, et deux anges dans les airs portant une tablette, avec les mots *Gloria in excelsis*. Elle mesurait 2 pieds 5 pouces, sur 1 pied 11 pouces. La description ne s'accorde avec aucune des compositions connues.

Dans la vente de Jacques De Wit (Amsterdam, 24 mars 1755), une *Naissance du Christ,* avec plusieurs figures et accessoires, haute de 2 pieds, large de 1 pied 7 pouces, fut adjugée à 85 florins.

La Pinacothèque de Munich (n° 806) possède une esquisse sur panneau, H. 35, L. 25 centimètres, rangée dans les productions de l'école ou de l'atelier de Rubens. La petite pièce insignifiante n'appartient d'aucune façon au maitre.

Dans la mortuaire de Rubens, il y avait une petite *Nuit de Noël* « qui fut cédée à la veuve du peintre pour 18 florins (1) ».

Dans l'inventaire des objets d'art possédés par Charles II, duc de Mantoue, rédigé le 10 novembre 1665, on rencontre « un petit tableau de la *Nativité,* de la main de Rubens ». Dans l'expertise des tableaux de la galerie

(1) P. GÉNARD : *Bulletin des Archives d'Anvers.* II, 87.

de S. A. faite vers 1700, ce tableau est désigné de la manière suivante : « *Une Nativité,* de la grandeur d'un bras et demi, par Rubens ».

On range sans motif dans l'œuvre de Rubens une *Adoration des Bergers* composée et gravée par Guillaume Panneels, disciple de Rubens (Voorhelm Schneevoogt, 34). L'estampe porte la dédicace : In honorem admodum Reverendi Patris in Christo Dni Michaëlis de Weerdt Antwerpien. Soc. Jesu, Doctoris Theolog. etc. Guilielmus Panneels, Discip. Rubeni inv. et fec. Francofurti ad Mœnum. MDCXXX.

Il existe une lithographie de C. Clauder portant pour titre *die heilige Nacht* et représentant une *Adoration des Bergers.* La composition est attribuée par le graveur à Rubens, sans aucun fondement.

L'Adoration des Bergers.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 2).

L'Adoration des Bergers.

Marseille. Musée, 400.

Prédelle de *l'Adoration des Rois,* à l'église St. Jean, à Malines (Voir ce tableau).

Voir planche 53.

L'Adoration des Bergers.

Un des sujets dessinés par Rubens pour le Missel plantinien (Voir Dessins).

Gravures : dans le Missel, par C. Galle ; séparément (V. S. 45), par Michaël Snyders et (V. S. 41) par un anonyme (Basan excudit).

156. LA CIRCONCISION.

Gênes. Église de St. Ambroise ou des Jésuites.
H. 4.00, L. 3.00. (Environ).

Dans le haut du tableau, un groupe d'esprits célestes, entourant le nom de Jéhovah, d'où partent des rayons lumineux ; un grand ange à gauche, un second à droite ; plus bas, cinq angelets entrelacés.

Presqu'au milieu de la composition, la Vierge est assise et détourne la tête de l'opération douloureuse que subit son fils. A côté d'elle sont deux femmes qui lèvent les yeux vers le ciel pour contempler l'apparition céleste. A droite, l'on voit le prêtre pratiquant la Circoncision. A ses côtés, deux assistants, un vieillard et un jeune homme ; derrière lui, un homme à longue barbe tenant dans les mains un livre ouvert et regardant le ciel. L'enfant est couché sur une table, au milieu du tableau. A l'extrême gauche, une femme debout tient par la main un enfant qui met un doigt sur la bouche. A côté d'elle, deux autres spectatrices.

C'est une peinture fort déplaisante et complètement indigne de Rubens. Les figures sont d'une lourdeur peu commune ; la gloire qui, d'en haut, jette sur elles une lumière chaude n'est pas en état de dissiper le ton sombre qui semble encore appesantir la composition. Si le tableau n'avait pas reçu un cachet d'authenticité par une tradition irrécusable, par l'affirmation expresse de Bellori et par la gravure de Lommelin, nous nous refuserions à l'inscrire parmi les œuvres de Rubens.

Il doit avoir énormément souffert du temps et des restaurateurs maladroits, pour présenter un aspect aussi déplorable.

Il fut probablement peint pendant le séjour de Rubens en Italie, pour le marquis Nicolas Pallavicini qui l'offrit à l'église des Jésuites.

Rubens apprit à connaître, en 1607, ce riche Génois qui fit des affaires de banque avec le duc de Mantoue. Devant l'autel sur lequel la *Circoncision* est placée, se trouve une pierre sépulcrale portant l'inscription suivante :

Franciscus Julius Marcellus Jo. Cæsar et Nicolaus Augustini Pallavicini Filii templi hujus adjunctæ domus a se fundatæ æternam mercedem expectaturi una cum successoribus primogenitæ posteritatis apud Societatis Jesu patres ut sua vivi ita se ipsos mortui deposuere.

Eu égard à la coutume constante d'enterrer devant l'autel le donateur du retable et à la circonstance que Nicolas Pallavicini commanda à Rubens le tableau de St. Ignace pour la même église, on peut affirmer que le peintre exécuta ce tableau pour le même gentilhomme, au début de leurs relations amicales et durables. On sait qu'en 1618 Nicolas Pallavicini servit de parrain à Nicolas, le second fils de Rubens.

Gravure : V. S. 47bis, Adrianus Lommelin. Dans la gravure, on ne retrouve pas le nom de Jéhovah que l'on voit dans le haut du tableau.

Sir Thomas Lawrence possédait un dessin de la composition.

Dans la mortuaire de Rubens, il y avait une esquisse de la *Circoncision,*

collée sur panneau. Elle fut donnée par les héritiers à Antoine Vrancx, imprimeur à Anvers, pour services rendus au défunt (1).

Ce fut probablement d'après cette esquisse que Lommelin grava sa planche.

157. L'ADORATION DES ROIS.

Madrid. Musée, 1559.
Toile. H. 346, L. 488.

A gauche, on voit une colonnade à laquelle est attaché un auvent, très imparfaitement couvert de chaume. Au pied des colonnes, Marie est debout, tenant Jésus par les langes ; derrière elle, on voit St. Joseph. L'enfant est assis sur une urne dont le dessus est garni de paille, d'une couverture, d'un linge et de deux coussins. Un roi, portant une tunique de pourpre et drapé dans un immense manteau écarlate, à fleurs d'or, est agenouillé devant Jésus et lui présente un vase rempli d'or dans lequel l'enfant plonge la main. Un tout petit page, à cheveux blonds, porte d'une main la traîne du manteau royal et de l'autre un flambeau ; sa robe de satin blanc et bleu rivalise d'éclat avec les vêtements de son maître. Un chevalier, entièrement bardé de fer, se penche derrière le nouveau-né pour mieux le contempler. Le roi maure, coiffé d'un turban blanc qu'orne une aigrette blanche, vêtu d'un manteau d'un bleu éclatant et d'un habit richement parsemé de pierreries, est debout derrière le roi agenouillé ; il a en main la chaîne d'un encensoir que porte un page noir. A sa droite, le troisième roi ; il a la barbe et les cheveux gris, et est drapé dans un manteau écarlate ; un page à côté de lui tient un coffret en or. Ce dernier mage occupe le milieu du tableau. Derrière lui se trouvent neuf hommes formant la suite des rois et occupant toute la partie droite de la composition. Ce sont d'abord deux valets à torses nus ; le premier porte un sac, l'autre un coffre. Leurs membres vigoureux, éclairés d'une vive lumière, rappellent d'une manière frappante les bourreaux de l'*Élévation de la Croix*. Puis viennent trois chevaux, trois chameaux et un mulet, avec six hommes qui gardent ou montent ces animaux. Deux d'entre eux ont les torses nus et les chairs brunes ; deux sont habillés de vêtements éclatants. Le premier de ceux-ci est un jeune homme portant une robe bleue

(1) P. GÉNARD : *La Succession de Rubens*. Bulletin des Archives d'Anvers. II, 95.

et des haut-de-chausses rouges ; le second, un chevalier, dans lequel on reconnaît facilement le portrait de Rubens. Dans le ciel voltigent deux anges.

La scène se passe de nuit et est éclairée par une demi-douzaine de torches ; on voit les étoiles dans le ciel obscur. Quoique le fond du tableau soit d'un aspect plus sombre que dans la plupart des autres œuvres du maître, il faut bien se garder d'y voir un effet de nuit. Pas plus que d'autres *Adorations des Rois,* où Rubens fait figurer des porteurs de torches, celles du musée de Bruxelles et de l'église Saint-Jean de Malines, par exemple, l'œuvre ne fait songer à une scène nocturne. Bien au contraire, le devant s'éclaire splendidement par le fouillis des tons les plus variés que le pinceau du grand coloriste ait jamais juxtaposés, par l'éclat de la soie, de l'or, des pierreries et des armures. Dans le groupe principal se trouvent répandus, les uns contre les autres, mille reflets étincelants, mille nuances, se détachant à l'envi, s'enchevêtrant et se confondant pour se dégager de nouveau et produire l'harmonie la plus haute et la plus riche. La draperie écarlate du vieux roi jette seule une note prolongée et dominante ; encore est-elle plissée et froissée plus que de coutume et a-t-elle un jeu de reflets que, dans ses premiers temps, Rubens ne donnait pas d'ordinaire à ses draperies. A gauche dominent les deux porteurs nus, aux formes athlétiques, que l'on dirait empruntés à Michel-Ange, s'ils n'avaient les chairs moins marmoréennes de Rubens. Tout le tableau, du reste, fait immédiatement songer à l'Italie ; les ombres plus fortes, les chairs moins blanches, les corps moins charnus, les draperies plus brillantes rappellent le pays que le maître venait de quitter lorsqu'il composa cette œuvre superbe.

Le côté gauche, comprenant le groupe des rois, est particulièrement admirable par l'intensité de sa couleur.

Le côté droit se lie assez brusquement à la moitié gauche et pourrait, en bonne partie, disparaître, sans nuire au tableau. Les deux grands porteurs nus, avec leurs chairs lumineuses, terminent splendidement la scène à droite.

Le groupe, composé du chevalier auquel Rubens donna ses traits, du jeune homme qui l'accompagne, de son cheval et des deux hommes à chairs brunes, doit avoir été ajouté postérieurement. Il alourdit l'œuvre plutôt qu'il ne la complète. Tout ce côté est terne de couleur, en comparaison du spectacle brillant qu'offre le reste du tableau.

La supposition de l'addition de ce groupe est d'autant plus vraisemblable que l'on voit distinctement une forte couture traverser toute la toile, au point où il commence. Elle s'appuie d'ailleurs sur le témoignage de Pacheco,

affirmant que Rubens, lors de son second voyage à Madrid, apporta quelques changements au tableau, et sur l'autorité de Cruzada Villaamil, qui ajoute que Rubens retoucha et agrandit considérablement l'ouvrage primitif (1).

Il serait difficile de dire de quelle nature ont été les retouches de Rubens. Toutefois, il est permis de croire que le peintre, en revenant sur une œuvre de sa première manière, en a modifié les tons, afin de rompre les grandes masses unies de couleur et y introduire, jusqu'à un certain point, la diversité, le miroitement, la fusion, qui caractérisent sa dernière manière. Nous croyons avoir remarqué la même transformation dans son *St. Grégoire* du musée de Grenoble. Les deux œuvres, tout en conservant un caractère italien très prononcé, sont d'un coloris plus brillant et plus rompu que les autres tableaux de la première époque du maître.

Le tableau fut peint pour orner la Chambre des États à l'hôtel de ville d'Anvers. Vers 1608, les magistrats, à la tête desquels se trouvait alors le *buitenburgemeester* Nicolas Rockox, l'ami bien connu de Rubens, songèrent à achever une des grandes salles du palais communal. Ils l'ornèrent d'un Christ en croix de bronze, par Jean de Bologne, qu'ils avaient acquis de Jean Breughel de Velours. Abraham Janssens peignit le *Génie d'Anvers et l'Escaut* qui est conservé aujourd'hui au Musée d'Anvers ; Antoine de Succa fournit une série de portraits de nos anciens souverains et Rubens fut chargé de faire une *Adoration des Rois* pour compléter la décoration. En 1609, on paya à David Remeeus, peintre et doreur, le cadre de ce dernier tableau ; le 29 avril 1610, on paya à Rubens 1000 florins en acompte sur son travail; le 4 août suivant, on lui paya 800 florins pour solde de ce qui lui restait dû (2).

Malheureusement, le tableau n'orna pas longtemps l'hôtel de ville d'Anvers.

(1) PACHECO : *Arte de la pintura*. Madrid, 1866. I, 132. — CRUZADA VILLAAMIL : Op cit. P. 144.

(2) On lit dans les *Collegiale acteboeken* des années 1610 et 1611 les annotations suivantes :

« Geordonneert den Tresoriers ende Guillaume Maes uuyt te reycken ende te betalen aen Peeter Rubbens, schilder, de somme van duysent guldens ende dat op rekeninge van seker stuck schilderye van de drije Coninghen, by hem voor dese stadt gemaeckt, berustende inde Statencamere alhier. Actum XXIX aprilis A° 1610. »

« Geordonneert den Tresoriers ende Guillaume Maes uyt te reycken ende te betaelen aen Peeter Rubbens, schilder, de somme van acht hondert guldens ende dat in voldoeninghe van het stuck schilderye van de drye Coninghen, bij hem gemaeckt, staende opden stadthuyse inde Staetencamer. Actum IIII augustij 1610. (P. GÉNARD : *P. P. Rubens*. P. 395).

Le 28 août 1612, don Rodrigo Calderon, comte d'Oliva, ambassadeur extraordinaire du roi d'Espagne, arriva à Anvers, son lieu de naissance. Désireux de se rendre favorable l'homme d'état qui jouissait de la faveur royale et qui leur avait promis de prendre à cœur les intérêts de notre commerce, nos magistrats forment le projet de lui faire cadeau de l'*Adoration des Rois*. Le 31 août, une proposition en ce sens est faite au Grand Conseil. Les anciens échevins, les quarteniers de la première section, les doyens des bateliers et des foulons l'acceptent ; les doyens des merciers seuls y font opposition. Voilà, certes, un acte qui honore les boutiquiers de cette époque. Le 1r septembre, le Grand Conseil se réunit de nouveau ; cette fois, on passe outre et la proposition des bourgmestre et échevins est adoptée (1).

Le même jour, au moment du départ de Calderon, le pensionnaire de Weerdt lui offrit le tableau, « le cadeau le plus beau et le plus rare que les magistrats possédaient ».

(1) Op 31 Augusti werd in den breeden Raad « in deliberatie geleet waermede men soude mogen vereeren Don Rodrigo Calderon, Comte d'Oliva, Ambassadeur extraordinaris van Sijne Majesteyt van Spagnien, geboren van Antwerpen, ende jegenwoirdelijck binnen deselve stadt sijnde, soo ter oirsaecken van diverse particuliere beneficien ende liberale aelmoessen die denselven gedaen hadde aen diverse kercken, cloosters ende aermen deser stadt, tot seer groote ende merckelijcke sommen van penningen, als principalijck om de beloften die den voirs. Heer Ambassadeur, tot diverse reysen, hadde gedaen ende gerepeteert, van dese stadt ende haere saecken in alle voirvallen te willen favoriseren, ende dat men meynde ende vastelijck hopte dat, door syn toedoen, midts den credite die hij bij Sijne Majesteyt was hebbende, *de stadt soude mogen bekomen den stapele vande specerijen ende andere goeden uuyt Spagnien comende*, ende andere saecken dienende tot haeren welstant, Soo doechten de Heeren nyet beter oft bequamer te wesen, dan dat men aenden voirs. Heer Ambassadeur soude schenken, tot eene memorie van dese stadt, plaetse sijnder geboortenisse, de groote schilderye van de *Drye Coningen*, ende tselve gecommuniceert geweest sijnde aen de Heeren Oude-Schepenen, de Wijckmeesteren van de ierste wijcke mitsgaders de Hooftdekens van drye hooftambachten, hebben de voirs. Heeren Oude-Schepenen tselve oick goet gevonden, gelijck oock de Wijckmeesters, daarover onderlinge gedelibereert hebbende, ende de Dekens vande Schippers ende Bereyders, die tselve hebben gestelt in handen van de Heeren, hebbende daerinne alleenlyck swaericheyt gemaeckt de Dekens vander Meersche. »

« Op den 1n September, aende Heeren, collegialijck vergadert sijnde, andermael rapport gedaen, ende deselve, soo wel Borgermeesteren, Schepenen als Tresoriers, Rentmeester ende Raedt, gepersisteert bijde genomen resolutie ende geresolveert dat men de voirs. schilderije soude presenteren, dat naermiddach is gedaen geweest, toen men den adieu aenden voirs. Heere Ambassadeur heeft gegeven. »

Le diplomate espagnol l'accepta avec reconnaissance et promit de le suspendre dans sa demeure (1).

Le comte d'Oliva ne le posséda pas longtemps. Il était l'ami du duc de Lerme et, à la chute de celui-ci, en 1618, il partagea sa disgrâce. Le comte duc d'Olivarez, le successeur du duc de Lerme, le fit accuser d'homicide. Calderon fut condamné et décapité, en 1621. Le roi Philippe IV acheta l'œuvre de Rubens dans la vente des biens délaissés par le supplicié.

Nous croyons qu'une copie du tableau, tel qu'il était entre 1610 et 1629, a été conservée. En effet, dans la vente de la collection Gasc, qui eut lieu à Paris, le 30 mars 1860, on trouve sous le n° 2 : une *Adoration des Mages* par P. P. Rubens, décrite dans les termes suivants :

« Tableau capital signé, peint pour le roi d'Espagne Philippe IV. Ce prince pria Rubens de le refaire sur une plus grande dimension avec plus de personnages et de s'y placer lui-même. Ce second tableau, différant de celui-ci par une composition plus vaste et par les tons de plusieurs draperies se trouve au Musée de Madrid.

» Le roi Philippe IV fit don du premier tableau de Rubens à son ami le comte d'Altara, dans la famille duquel il est resté depuis.

» Toile. H. 221, L. 296. »

Suivant le catalogue de la vente, la collection Gasc avait été formée en Espagne.

Inutile de refuter l'histoire du tableau telle qu'elle est racontée ici. Si les détails de la description sont exacts, il ne peut s'agir, que d'une copie du tableau de Rubens, faite avant son agrandissement par le peintre.

Le même tableau, présenté en vente l'année suivante à Londres, fut retirée à 240 guinées, par son propriétaire M. Gasc (2).

158. L'ADORATION DES ROIS.

Musée de Bruxelles, 410.
Toile. H. 375, L. 275.

Au milieu de la composition, la Vierge est debout soutenant l'enfant Jésus au-dessus de la crèche. Elle porte une robe rouge, une draperie bleue, un corsage de linge blanc, des manches violet foncé. Derrière

(1) P. GÉNARD : *Bulletin des Archives d'Anvers*. VI, 352.

(2) *Art Journal*, 1861. p. 215.

elle, St. Joseph dont on ne voit que la tête souriante. L'enfant Jésus tout nu pose la main sur la tête du mage, agenouillé devant la crèche. Celui-ci a la tête chauve et la barbe blanche et porte un des pieds de Jésus à ses lèvres ; il est vêtu d'un grand manteau couleur d'or à pèlerine d'hermine et d'une robe bleue. Le second mage, debout, les bras croisés sur la poitrine et enveloppé dans un large manteau rouge, fixe les yeux sur la Vierge. Le roi nègre joint les mains et regarde l'enfant d'un air attendri et riant. Sur le devant est agenouillé le page du roi chauve : il est habillé d'une tunique blanche, à broderies et franges d'or et porte une cassette remplie de pièces d'or. A côté de lui, un page nègre et un jeune homme blanc tiennent un candélabre ; le premier porte également un encensoir. A l'extrême droite, un page a en main une coupe d'or remplie de myrrhe.

Dans la partie supérieure, on aperçoit un escalier dont l'accès est barré par un chevalier nu-tête, avec cuirasse et bouclier. Une dizaine d'hommes de la suite des rois, la tête nue ou coiffée de turbans, de bonnets de peau et de casques, se penchent par-dessus la balustrade pour regarder la scène.

Plus haut, on a une échappée de vue sur le ciel bleu strié de nuages blancs. A gauche, on voit une arcade contre laquelle montent des branches de lierre.

Le grand manteau d'or, avec ses cordes et houppes, dont l'effet est relevé par un bout de la robe bleue et une doublure violette, la figure imposante du vieux mage, le turban blanc du nègre enrichi d'un bouton d'or et de pierres précieuses, les étoffes des vêtements des pages d'un ton plus doux forment un spectacle pompeux et éclatant.

La composition dans la partie inférieure est simple et heureuse; l'épisode de l'escalier est un peu forcé d'invention, mais d'un bel effet pittoresque; l'expression des Rois est bien sentie et plus profonde que dans les autres *Adorations* du maître.

Le groupe inférieur est admirablement composé et se lie fort bien à celui qui occupe le haut. Dans le premier, tout est recueillement ; dans le second règne la curiosité et l'animation.

Le coloris est posé par larges taches uniformes; les tons sont brillants et ont une grande harmonie dans leur puissance ; les contours sont fermes. Tout cela dénote une œuvre de 1615 environ.

Le travail inférieur est fait par un élève, mais couvert, en grande partie, par la main de Rubens, notamment dans les figures du mage chauve, les têtes des deux autres rois, l'enfant Jésus et les deux pages. La figure de la Vierge est faible, comme d'ordinaire.

Le tableau a souffert de restaurations maladroites.

Il provient de l'église des Capucins de Tournai, où il ornait le maître autel. Mols rapporte que c'est un don de l'abbaye de Saint Martin, de Tournai, aux Capucins de la même ville, don fait à l'époque où fut reconstruite l'église de l'abbaye.

Descamps dit que, lors du dernier siège de Tournai, le tableau fut percé par un boulet, qui ne fit d'autre mal qu'un trou rond, très bien réparé dans la suite (1). Il fut transporté à Paris, en 1794, et fit partie du premier envoi que le musée de Bruxelles reçut en 1802. Mal restauré une première fois, en 1814, par van Regemorter, d'Anvers, il fut nettoyé, peu de temps après, par Thys, qui enleva les repeints dont son prédécesseur n'avait pas craint de profaner l'œuvre de Rubens. En 1819, le gouverneur du Hainaut et la régence de la ville de Tournai firent des démarches auprès du gouvernement néerlandais pour faire restituer à l'abbaye de St. Martin le tableau qui se trouvait au musée de Bruxelles. On leur répondit que ce dernier dépôt le détenait légitimement, puisqu'il lui avait été donné par le gouvernement français, dont il était devenu la propriété, par suite de la suppression de l'abbaye de St. Martin (2).

C'est par erreur que cette abbaye est mentionnée ici : le tableau, comme il est dit, provient de l'église des Capucins, à Tournai.

Gravures : V. S. 68 et 68bis, Nic. Lauwers ; 69, F. Ragot ; 70, Anon. ; 71, Anon. (L. Cars, éditeur) ; 71bis, Fcis, 1819 (Francis, à tort J. Fr. Millet dans V. S.), gravure au trait ; 72, Anon. (G. Audran exc.), dans le sens du tableau. Non décrit : Geo. Measom, planche sur bois, arrondie dans les coins.

La gravure de Nic. Lauwers présente quelques différences avec le tableau. Dans la gravure, l'enfant montre les deux pieds ; dans le tableau, un seul. Dans le tableau, on ne voit que la tête du porte-flambeau, contre le cadre ; dans la gravure, on voit son corps presque tout entier et notamment ses pieds. St. Joseph, dans le tableau, se détache sur une colonne ; dans l'estampe, sur le pied-droit d'une porte en arcade. Dans le tableau, les personnages du fond se détachent sur le ciel, tandis que, dans la gravure, les quatre premiers ressortent sur un fond de maçonnerie. Au premier plan de la droite de l'estampe se voit un chapiteau de colonne qui n'existe pas dans le tableau.

(1) DESCAMPS : *Voyage*, p. 29.

(2) PIOT : *Rapport*, etc. P. 446.

La gravure de Nic. Lauwers porte le privilège : Cum privilegiis Regis Christianissimi, Principum Belgii et Ordinum Bataviæ. Elle a donc été faite entre 1620 et 1621. Rubens reçut l'autorisation de publier seul ses planches en Hollande, en 1620 ; l'archiduc Albert mourut en 1621. Les autres estampes reproduisent la planche de Lauwers ; Francis ne la copie que partiellement.

Mariette (*Abecedario*. V, 77) dit que M. Crozat, baron de Thiers, possédait le dessin sur lequel la planche de Lauwers fut gravée. Il était à l'huile et colorié.

Le musée de l'Ermitage à St. Pétersbourg (n° 537) possède une petite copie du tableau faite en forme d'esquisse. H. 62, L. 49. Toile marouflée.

Voir planche 54.

159. L'ADORATION DES ROIS.

Paris. Musée du Louvre, 427.
Toile. H. 280, L. 218.

Un roi, à cheveux gris, portant un riche manteau couleur d'or sur un vêtement violet clair, est agenouillé au milieu de la composition et offre à l'enfant Jésus une coupe remplie de pièces d'or. Le nouveau-né est assis sur un piédestal couvert de paille et d'un petit coussin ; il met la main gauche dans le vase que lui présente le mage.

La Vierge, debout à gauche, tient l'enfant Jésus ; elle porte, sur un vêtement inférieur blanc, une robe rouge, une draperie bleue et un voile blanc. Elle est d'une insignifiance rare, de même que les Vierges de l'*Adoration des Rois* au musée de Bruxelles et à l'église St. Jean de Malines. On dirait que les restaurateurs se sont donné le mot pour détruire, dans les trois tableaux, la fraîcheur et l'éclat du coloris de cette figure.

Un second roi, moins âgé, à barbe et à cheveux grisonnants, est agenouillé à côté du premier et tient un vase d'or dans la main droite. Il porte un manteau rouge bordé d'hermine.

Le roi nègre, comme d'habitude, est debout au second plan ; il tient une cassette ouverte, est coiffé d'un turban et vêtu de soie blanche.

A gauche, derrière la Vierge, Saint Joseph, portant une draperie jaune, est debout. Au fond, on voit le bœuf mangeant à un râtelier.

A droite, un groupe de quatre soldats, armés de lances : l'un a le casque, deux ont la tête nue, le quatrième a la tête couverte d'un bonnet. Derrière eux, une porte cintrée à travers laquelle on aperçoit le ciel. Par terre, une base de colonne et quelques brins de paille.

Le manteau rouge du second roi, les draperies rouges et bleues de la Vierge, liées par le manteau jaune doré du vieux roi, forment une superbe gamme de couleurs.

Le groupe est gracieusement disposé et fortement uni ; tous les personnages font naturellement un cercle autour de l'enfant, qui devient ainsi le vrai centre du tableau.

Les visages des soldats, largement brossés, et les figures de l'avant-plan, aux tons brillant d'un éclat doux et harmonieux, ressortent bien sur le fond gris sombre de l'arrière-plan.

Le tableau fait une vive impression : Rubens y déploie son incomparable talent de coloriste. Le rouge le plus intense, le bleu le plus éclatant, s'harmonisent avec le blanc miroitant et le jaune chaud, de la manière la plus simple et la plus naturelle.

Les figures centrales sont de la main du maître, les autres, fort secondaires d'ailleurs, sont retouchées par lui ; les accessoires sont faits par des élèves.

Le tableau fut donné à l'église des Annonciades de Bruxelles, par la veuve du chancelier de Brabant, Pierre Pecquius. Celui-ci mourut le 18 juillet 1625. Deux de ses filles étaient entrées dans l'ordre des Annonciades et habitaient le couvent de Bruxelles. On commença à bâtir l'église de ce couvent en 1620 ; en 1626, on construisit les trois autels et les six caveaux, dont trois se trouvaient devant le maître autel ; le quatrième était creusé devant le monument de Pecquius ; les deux derniers devant les autels des bas-côtés. La femme de Pecquius était la mère spirituelle du couvent. Le chancelier ayant choisi cette église, comme lieu de sa sépulture, sa veuve y fit construire le maître autel en marbre, pour lequel Rubens peignit l'*Adoration des Rois*. En 1626, le retable n'était pas encore terminé. L'église fut consacrée le 24 janvier 1627. C'est donc probablement en cette dernière année que Rubens acheva le tableau (1).

Dans les derniers jours de juin ou dans les premiers de juillet 1777,

(1) Int jaer 1626 worden de 3 autaeren gemaeckt, oock de zes kelders, de dry voor den hooghen autaer, den vierden voor oft onder de Epitaphie van mynheer Pecquius, ende de twee ander voor de kleyn autaren, Mevrouw Pecquius onse geestelycke Moeder midts mynheer den Cancelier hier syn sepulture hadde verkosen, soo heeft sy den hooghen autaer doen maeken van schoonen marbersteen, maer de schilderye en was dit jaer noch niet voldaen. *(Cort verhael vanden oorspronck, beginsel ende voortganck vant teghenwoordich Clooster van de order der glorieuse Maghet Maria ghenoempt Annuntiaten binnen Brussel.* Manuscrit N° 337, S^ie^ II, à la Bibliothèque royale de Bruxelles, p. 117.)

les Annonciades le vendirent au roi de France, mais l'avocat fiscal au Conseil Souverain de Brabant, conclut à la nullité de la vente. Aussitôt, le ministre de France près la cour de Bruxelles intervint et fit remettre une note au prince Charles de Lorraine. Celui-ci demanda l'avis de l'Office Fiscal, du Conseil Privé et de la Secrétairerie d'État et de Guerre. Ces différents corps furent unanimes dans leurs conclusions : le tableau ne pouvait être vendu. Ce n'est qu'à la suite d'instances faites par le ministre de France et par le prince Charles, qu'ils consentirent à le laisser partir pour Paris, tout en réservant les droits des héritiers de Pecquius (1).

Dans le récit de son voyage, fait de 1775 à 1778, M. De la Roche, dit : « Récemment Sa Majesté le roi de France a fait l'achat d'un très beau Rubens que possédaient les dames Annonciades de Bruxelles. Il représentait une *Adoration des Rois* (2). »

Descamps dit de cette toile : « On croit dans le pays que le tableau est un don de l'infante Isabelle, qui a fait bâtir l'église des Annonciades (3). »

Michel dit également que l'infante Isabelle fit bâtir l'église et donna le tableau. Ces auteurs disent vrai quant à la fondatrice du couvent ; mais se trompent, comme on a vu, sur le donateur du tableau.

Gravure : V. S. 60, Schelte a Bolswert ; 61, Anon., avec quelques changements dans le fond (Moncornet exc.); 62, F. C. Bierweiler (à tort Earlom); 63, G. Panneels (1630), avec quelques changements ; 64, Anon. ; 65, Anon. (Mariette exc.) ; 66, von Mettel (Coloniæ); 67, Anon. (Moncornet exc.). Non décrit : P. le Roy ; Anon. (Mart. van den Enden exc.) et une planche en manière noire.

La planche de Schelte à Bolswert est en sens contraire du tableau, ainsi que les nos 61, 62, 63, 64. Elle présente certaines différences avec la peinture. Dans celle-ci, le roi mage, au premier plan, tient un vase d'or ; sur la gravure, il ne tient rien, mais on voit une figure à moitié cachée dans la

(1) Note communiquée par M. Alph. Goovaerts, des archives de l'État à Bruxelles. M. Goovaerts a bien voulu, à notre demande, faire des recherches dans les archives de l'État sur l'histoire de l'*Adoration des Rois,* faite par Rubens pour l'église des Annonciades. Il nous a communiqué un résumé de ce qu'il a trouvé et se propose de consacrer une étude spéciale à cette histoire dans le troisième volume du Bulletin-Rubens, sous le titre : « Le no 427 du musée du Louvre, *L'Adoration des Mages*, par Rubens. — Voir aussi PIOT : *Rapport*, p. 79.

(2) *Voyage d'un amateur des arts en Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France, en Italie et en Suisse.* Amsterdam, 1783. I, 33.

(3) DESCAMPS : *Voyage*, p. 82.

bordure qui porte un encensoir. La gravure de Panneels diffère de celle de Bolswert en ce que l'arcade du fond y manque. Les autres estampes sont des copies de celle de Bolswert.

Le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris possède une épreuve de la gravure de Bolswert retouchée par Rubens.

Voir planche 55.

160. L'ADORATION DES ROIS.

Dublin. Galerie de lord Ardilaun.
Toile. H. 252, L. 209.

Répétition du tableau précédent, peinte par un élève, retouchée considérablement par le maître. Ce tableau a été vendu à Londres, avec le reste de la collection des ducs de Marlborough, le 24 juillet 1886. Il a rapporté 1500 livres sterling et fut adjugé à lord Ardilaun, de Dublin.

161. L'ADORATION DES ROIS.

Tableau inconnu.

La chapelle du Saint Sacrement dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles : possédait trois tableaux de Rubens : *La Nativité de Jésus Christ,* la *Descente du St. Esprit* et l'*Adoration des Rois.* Au dire de Rombout, les deux premières de ces toiles furent payées, par l'infante Isabelle, la somme de 500 fl. et la troisième, peinte en 1621, 400 florins. Le chapitre et les marguilliers les vendirent, le 25 février 1706, pour garnir les murailles d'une galerie et remplacer les orgues de l'église (1).

Au dire de Mols (Ms. 5728, p. 52), cette *Adoration des Rois* fut vendue à M. Francolet.

(1) H. de Bruyn : *Histoire de l'église de Ste. Gudule.* P. 46. — Henne et Wauters : *Histoire de Bruxelles.* III, 268.

LE TRYPTIQUE DE L'ÉGLISE ST. JEAN A MALINES.

162. L'ADORATION DES ROIS.

Panneau central. Bois. H. 318, L. 276.

La sainte famille se trouve à gauche. St. Joseph est à moitié caché dans le cadre ; Marie, vêtue d'une robe d'un bleu très clair, aux manches d'un rouge pâle, sur laquelle est jeté un manteau bleu sombre, est debout devant la crèche, se penchant un peu pour tenir l'enfant à la hauteur de la tête du mage agenouillé.

Celui-ci est un beau vieillard à longs cheveux et à barbe blanche, portant une pèlerine d'hermine sur un vaste manteau, à fond d'or et à ramages foncés. D'une main, il offre à l'enfant des pièces d'or dans une coupe du même métal ; il tient l'autre sur la poitrine. Le petit Jésus plonge une main dans la coupe et regarde avec intérêt les belles monnaies. A droite se trouve debout le second roi, un homme d'âge, à longs cheveux et barbe noire grisonnante ; il porte un immense manteau rouge à pâles bordures d'or et tient entre les mains la chaîne d'un encensoir allumé. Un petit page lève la traîne du manteau et est à moitié caché dans ses plis ; un second porte le couvre-chef de son maître, une espèce de couronne.

Derrière les deux premiers mages se tient le roi nègre, drapé dans un vêtement vert, ayant sur la tête un turban blanc et au cou une écharpe blanche ; on ne voit de lui que la tête et les épaules. Dans les deux mains, il tient ouverte une cassette à myrrhe.

Derrière les rois, dans le fond sombre de l'étable, s'étagent les gens de leur suite : un homme jeune à cuirasse, un nègre à face souriante, un oriental à turban et à mine rebarbative, trois beaux hommes barbus, un autre à moitié chauve, deux soldats à casques; plus haut, un vieillard à turban et un serviteur à bonnet hongrois ; plus haut encore, sur des degrés qui aboutissent à un palier portant des colonnes, deux hommes tenant des torches et un troisième à côté d'eux.

La peinture est très soignée, délicate et élégante. Le petit Christ répand autour de lui une lumière douce et blanche, qui inonde d'une pâle clarté les chairs et les draperies de sa mère et du mage agenouillé. Ce rayonnement de l'enfant divin est une reminiscence italienne et servit au Corrège pour

obtenir un de ses plus brillants effets. A droite, vers le haut, les teintes s'assombrissent, pour s'éclairer de nouveau, au flamboiement des torches, d'une nuance plus ardente, dans la partie supérieure du tableau.

C'est surtout dans les figures intermédiaires entre la lumière et l'ombre que ressort l'excessive délicatesse du coloris. Des reflets de satin mat, des jeux de lumière infiniment variés sur les armures et les draperies lui donnent un charme particulier. L'œuvre manque de vigueur et a certainement pâli par le nettoyage, dans les parties claires et spécialement dans la figure de la Vierge qui est devenue à peu près incolore. En comparant le tableau dans son état actuel à la gravure de Vorsterman, on voit combien il a perdu de son éclat, de sa vigueur. Cependant tel qu'il est, il a conservé une distinction, une souplesse de brosse que peu d'œuvres de Rubens possèdent au même degré. Il n'y a ici rien de rude, rien de hâtif ; tout est admirablement soigné et tout est incontestablement peint de la main du maître.

La composition est simple et naturelle. Marie et le mage à l'encensoir se penchent légèrement en avant et, avec la tête du roi nègre, encadrent le Christ et le mage agenouillé. Le Maure, une figure fort noble ici, ne se fait pas faute de braquer ses gros yeux sur la fine figure de Marie. Celle-ci n'est nulle part plus virginale d'attitude et de traits. Malheureusement les lavages l'ont rendue bien pâle. L'entassement des hommes au second plan est trop compact, mais il étoffe de riches couleurs le reste du tableau.

L'expression du mage agenouillé est pleine de vénération pour l'enfant Jésus, et en même temps pleine de noblesse. Celle du mage à l'encensoir est également très respectueuse. Le sentiment des autres ne va pas au-delà d'un intérêt banal ou d'une vaine curiosité. Marie a de la tendresse pour son enfant, mais son visage trahit peu d'émotion.

Le tableau est aristocratique, soigné, correct. Toute idée d'humiliation, de souffrance, de sacrifice a disparu, Marie est belle et heureuse, l'enfant rayonnant est couché sur du linge fin et des étoffes précieuses ; les mages portent des habits pompeux et ont les mains remplies de trésors. Leur suite est nombreuse et composée de personnages marquants. Le bœuf et l'âne ont disparu de l'étable ; il ne reste que des fragments d'une architecture vague et conventionnelle. C'est le triomphe de l'enfant divin célébré par un public digne du Rédempteur et rendu par l'artiste d'une manière précieuse et délicate.

Le nègre, qui figure dans la suite des rois, est la reproduction d'une des quatre têtes de nègres, peinte sur le tableau qui fut acheté par M. le prince

Démidoff à la vente Narischkine. Le même nègre est reproduit dans un tableau de la galerie de Francfort, n° 144. Le roi nègre est la reproduction d'un tableau connu sous le nom de *Un Bey de Tunis,* que possède M. Secretan, de Paris. Cette pièce est probablement un des « Deux portraits du roi de Tunis, d'après Antoine More » qui figuraient, sous les n°s 148 et 149, dans la « Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire » de Rubens.

Les bustes des trois rois furent peints séparément par Rubens pour son ami Balthasar Moretus, le célèbre imprimeur anversois.

Voir planche 56.

162bis. L'ADORATION DES ROIS.

Esquisse du panneau central du triptyque précédent.
Luton. Collection du marquis de Bute.
H. 51, L. 37.

WAAGEN appelle cette esquisse de l'*Adoration des Rois* magistrale et fort soignée (1). Elle parut dans la vente Fortier (Paris 1770) et fut vendue 800 livres.

163. ST. JEAN L'ÉVANGELISTE JETÉ DANS L'HUILE BOUILLANTE.

Volet de droite.
Panneau. H. 318, L. 115.

LE saint est assis sur le bord de la chaudière ; deux bourreaux farouches le soulèvent par les jambes et vont le plonger dans le liquide bouillant ; un troisième attise le feu sous le chaudron. Le dernier a le torse découvert, les autres ont les bras nus ; celui de droite porte une draperie rouge qui se fond harmonieusement avec la couleur du feu, l'autre est vêtu d'une draperie foncée. Dans le haut, à travers les nuages de fumée, perce un rayon de la gloire céleste, dans lequel voltigent deux anges, apportant les palmes du martyre au saint. A cette vue, celui-ci se sent ravi ; sa figure a pâli par les souffrances, mais elle est éclairée par l'extase que lui cause la vision.

(1) WAAGEN : *Treasures of art.* III, 475.

Les teintes argentines de la gloire forment un heureux contraste avec les ardeurs de la flamme. Le corps nu du saint domine entièrement le tableau.

La peinture est très soignée, avec des détails et des nuances de coloration sans fin, pour rendre les reflets des deux lumières différentes sur les corps nus.

Les tons blancs et roses des anges rappellent ceux de l'*Éducation de la Vierge* et sont probablement du même élève. Le volet est en majeure partie de la main de Rubens ; c'est lui qui a peint le St. Martyr et les bourreaux.

164. LA DÉCOLLATION DE ST. JEAN BAPTISTE.

Volet de gauche.
Bois. H. 318, L. 115.

Le cadavre du saint, couché par terre, est vu en raccourci ; le sang jaillit des artères tranchées du cou. Le bourreau, figure mince et élégante, met son pied sur le cadavre, tient son glaive d'une main, et lève, de l'autre, la tête de St. Jean au-dessus du plat que porte Salomé. Celle-ci est vêtue d'écarlate et d'amaranthe. Une vieille femme se trouve derrière eux ; un soldat occupe le dernier plan. Un flambeau, porté par une main invisible, éclaire la scène d'une ardeur rousse. L'élégance recherchée des figures leur donne une mignardise déplacée. Le corps de St. Jean, couché par terre, est très beau de dessin et de couleur.

Le volet est de la main d'un élève, largement retouché par le maître ; le cadavre de St. Jean est de Rubens lui-même; sa tonalité est plus vigoureuse et plus sombre que celle de l'autre volet et du panneau central.

En comparant ce dernier avec les volets, on voit qu'il a beaucoup perdu de l'éclat et de la vigueur de son coloris.

165. ST. JEAN L'ÉVANGÉLISTE A PATHMOS.

Revers du volet de droite.
Panneau. H. 318, L. 115.

Saint Jean est assis contre un rocher, son livre sur le genou, les jambes croisées, une main levée, comme si on était venu l'interrompre pendant son travail, la tête retournée et relevée vers un aigle perché sur le rocher au-dessus de lui. Dans une gloire qui occupe le haut du tableau, on

voit la vision apocalyptique du dragon. Le saint est drapé de rouge et de pourpre très clair ; sa pose est hardie. Le tableau est fait par un élève et retouché dans les chairs et les parties claires par le maître.

166. LE BAPTÊME DU CHRIST.

Revers du volet de gauche.
Bois. H. 318, L. 115.

Le Christ est entré dans la rivière jusqu'au-dessus de la cheville. C'est une figure vigoureuse, tenant une draperie blanche ramassée autour du milieu du corps. St. Jean, debout à côté du Sauveur, lui verse de l'eau sur la tête, au moyen d'un coquillage. En haut, le St. Esprit plane dans une gloire. A gauche, on voit un arbre noueux.

La peinture est claire, facile, sans grande élévation ni effort sérieux. Elle est de la main d'un élève et retouchée dans les chairs par Rubens.

Petites pièces derrière les chandeliers.

Sous le panneau central, encastrées dans l'autel, se trouvaient trois petites pièces. Celle du milieu, représentant un *Christ en Croix,* occupe sa place primitive; les deux autres, représentant l'*Adoration des Bergers* et la *Résurrection du Christ*, figurent actuellement au musée de Marseille.

167. LE CHRIST EN CROIX.

Panneau. H. 68, L. 24, cintré dans le haut.

Le Christ est attaché à la croix ; dans le fond, on voit une éclipse de soleil ; dans le lointain, la ville de Jérusalem.

168. L'ADORATION DES BERGERS.

Marseille. Musée, 400.
Toile. H. 65, L. 100.

La Vierge est assise derrière la crèche. Elle passe la main gauche sous le coussin de l'enfant et, de la droite, soulève la couverture. St. Joseph, debout à côté d'elle, parle aux bergers. L'âne est couché

dans le coin à droite ; le bœuf est debout, à côté de lui. Les bergers sont au nombre de cinq : d'abord, une vieille femme agenouillée devant la crèche, les mains croisées sur la poitrine, dans l'attitude de la prière ; par terre, devant elle, est posé son panier qui renferme des œufs et auquel sont attachés deux poulets. Derrière elle, un vieux berger à longs cheveux, les mains jointes, regarde l'enfant ; un autre tient dans la main gauche son chapeau et pose la main droite sur l'épaule de son voisin. Plus à gauche, une jeune bergère, soutient de ses deux mains sa cruche à lait en cuivre qu'elle porte sur la tête, et enfin un berger penché en avant s'appuie sur son bâton. Derrière lui, à l'extrême gauche, un chien. A droite, en haut, trois têtes d'anges regardant la scène. Dans le fond, on voit une pièce de charpente de l'étable et une voûte formant grenier à foin. De l'enfant émane une vive clarté qui illumine sa mère et les assistants et projette sur la muraille l'ombre de la jeune bergère debout, la cruche à lait sur la tête. (Voir planche 53).

Dans la galerie du comte de Pembroke, à Wilton-House, se trouve une petite copie de cette composition.

169. LA RÉSURRECTION DU CHRIST.

Marseille. Musée, 401.
Toile. H. 65, L. 100.

Le Christ s'élance du tombeau, ayant autour du corps une draperie blanche qui flotte, et, dans la main gauche, une bannière rose ; à gauche, des guerriers, dont un est vêtu de bleu, sont épouvantés de cette apparition ; à droite, un homme met une main sur les yeux, comme pour se garantir d'une vive lumière ; derrière le Christ, dans un poudroiement lumineux, s'agitent deux petits anges.

Il est à remarquer que l'église, dont le maître-autel était orné de ces divers tableaux, est dédiée à St. Jean Baptiste et à St. Jean l'Évangéliste ; ce qui explique pourquoi Rubens reproduisit sur les volets un épisode de la vie et le supplice de ces deux saints. Pour les autres sujets, le peintre n'a eu à consulter, probablement, que sa préférence personnelle.

L'administration paroissiale de St. Jean fit la commande des peintures

du maître-autel, le 27 décembre 1616 (1). Elle demanda un grand tableau avec vantaux et trois petits panneaux pour être placés sous les premiers. Le bois du panneau central et ses volets fut fourni et assemblé par un menuisier de Malines. La fabrique de l'église paya 15 florins à Jean Baptiste de Vos, pour y faire mettre l'imprimure (2). Quand les volets et les petites pièces furent terminés, le sonneur de l'église fut envoyé à Anvers pour surveiller le transport à Malines (3). Le panneau central arriva dans cette dernière ville, le 27 mars 1619 (4). En 1623, un élève de Rubens vint à Malines, pour nettoyer et vernir les tableaux (5). Il avait été convenu entre Rubens et l'administration de l'église, que l'œuvre lui serait payée 1800 florins. La somme ne devait pas être soldée en une fois, mais par acomptes annuels de 300 florins. Le 14 septembre 1617, le premier paiement eut lieu ; le 12 novembre 1618, le 23 décembre 1619 et le 11 janvier 1621, les trois suivants furent effectués ; en 1622, une somme de 150 florins fut comptée ; le

(1) Item den 27 decemb. 1616 is aen Seign^r Petro Paulo Rubbens, schilder woenende t'Antwerpen by den heere Pastoor ende kerckmeesters besteet het schilderen van den hooghe autaer mette dueren voor achtien hondert guld. eens, alle jaere te betale drije honderd guld. eens, betaelt de twee ierste paijen bij quittantien van den XIIII sept. 1617 en XII nov. 1618 met ses st. aen bode. Hier guld. 600-6.

(2) Item den voors. heere Pastor heeft betaelt de timmerlieden van het paneel mette dueren tschepe te doen naer Antwerpen de scheepvrachte en van uuyten schepe te doen en doen draghen ten huijse van d. voors. Rubens synde tsamen gesloten in een houte casse. Memorie.

It. Jan Baptist de Vos, sone van her Nicolaes, heeft 'tvoors. paneel en dueren t'Antwerpen doen plemueren, bet. guld. 15.

Item aen den voorn. Jan Baptist de Vos betaelt seven en twintich guldens ses stuyvers by hem t'Antwerpen v.leet van de dueren van desen autaer te doen stofferen buijten en binnen en de cleyne panneelkens onder mede te schepe te bringen.

(3) It. als de voors. dueren en panneelkens by Rubens voldaen waeren gesonden François den Iuyer naer Antwerpen om die te haelen en gade slaen hem gegeven XIIII st. voor de scheepvragt van Antwerpen tot hier vier guld. thien stuijvers van uuyten schepe te doen en in de kercke te bringhen XXXIII st. en van eene attestatiebrief van Cornelis Van Triest om vrije te laten passeren vyf stuyvers. Hier t' zamen guld. 7—2 st.

(4) Item den 27 meert 1619 is van Antwerpen gebrogt het binnenste panneel van onsen lieve Vrouwen aultaer geschildert. Van vrachte betaelt twee guld. Van uuyt tscheep te lossen en in de kerke te brengen sestien stuyvers.

(5) *Rekening van* 1623 *tot* 1624. It. bet. aen den knecht van Sr P^o Paulo Ribbens voert wasse en overstrijcken het stuck van drye Coninghe op de hooghe choor autaer by laste van den heer Pastor, geg. guld. 10.

12 mars 1624, le solde final, de 150 florins, fut remis au peintre (1). A cette dernière date, Rubens signa la quittance, dont l'original existe encore dans les archives de l'église St. Jean et qui est de la teneur suivante : (2)

Le soussigné déclare avoir reçu, en diverses fois, des mains de Monsieur le Curé de l'église St. Jean, à Malines, la somme de dix-huit cents florins, pour l'entier paiement d'un retable avec volets placé sur le maître autel de la dite église, fait de ma main. Et, en témoignage de la vérité, j'ai écrit et signé cette quittance de ma main. Anvers, le 12 mars 1624.

PIETRO PAUOLO RUBENS.

L'autel, pour lequel Rubens peignit ces tableaux, fut remplacé, en 1769, par celui qui les encadre à présent. Certaines fenêtres furent alors murées, ce qui changea les conditions d'éclairage, au grand détriment des peintures.

Celles-ci ont évidemment souffert par les lavages, qui ont enlevé une partie des glacis, surtout dans le panneau principal.

Le 26 août 1796, les tableaux furent expédiés à Paris d'où ils revinrent à la fin de l'année 1815. Ils reprirent leur place primitive, le 18 juin 1816.

Les tableaux qui, selon Neeffs, avaient souffert à Paris des retouches malheureuses subirent une seconde restauration par Pierre J. Van Regemorter d'Anvers, lorsqu'ils étaient déposés dans l'ancienne commanderie de Pitzenbourg en attendant leur placement définitif.

La manière dont il s'acquitta de cette besogne provoqua une plainte de

(1) *Rekening van* 1620 *tot* 1622. It. betaelt Sr Pietro Pauolo Rubens schilder t'Antwerpen, drye hondert gul. voor de derde paije van door syn hant beschildert te hebben het tafereel staende op den hooghe aultaer en den choor alhier by quitan. van 23 december 1619 en gelycke drij hondert guld. voor de vierde paye by quitan. van 11 januari 1621. Hier samen ses hond. guld.

Rekening van 1622 *tot* 1623. Betaelt Sr Petro Paulo Rubens voer een halve paije op cortinge van de schildery op dhooge autaer in de choor bet. guld. 150.

Rekening van 1623 *tot* 1624. Item bet. p. heer pastoor gaende naer Antwerpen aen Petro Paulo Rubens over een reste van de leste paije van 't stuck de drije konighe op d'hooge autaer betaelt in volle quitancie, guld. 150.

(2) Ick onderschreven bekenne in diversche payen ontfanghen te hebben, wt handen van Mynheer den Pastoor van St Jans kercke tot Mechelen, de somme van achtien hondert guldens eens tot volcomen betaelinghe van een autaertafel met deuren op de voorseyde kerckens hooghen autaer staende met myn handt ghemaeckt ende toirconde der waerheyt hebbe ick dese quittance met myn eijghen handt gheschreven ende onderteeckent. Tot Antwerpen desen 12 Martii 1624.

PIETRO PAUOLO RUBENS.

L. J. Nieuwenhuys. Dans une lettre publiée par le *Journal de la Belgique* du 18 mai 1816, le célèbre marchand de tableaux prétendait que l'*Adoration des Mages* avait perdu tout son éclat par l'ignorance et la maladresse de ceux qui furent chargés de la nettoyer. A la suite de cette accusation, le gouverneur de la province d'Anvers institua une commission qui certifia que le procédé employé pour le nettoiement n'avait nullement causé les dégradations dont parlait Nieuwenhuys, mais que les dommages « provenaient d'un ancien mal. »

Les trois prédelles furent enlevées par les commissaires de la république française, en 1794. Suivant Neeffs, *le Christ en croix* fut présenté en vente dans la première moitié de ce siècle, acheté par un amateur et restitué à l'église. M. le chanoine de Coster nous écrit que cette version est erronée et qu'il sait de source certaine ce qui suit :

« En 1794, lors de l'enlèvement des tableaux, un des assistants qui avait une bonne copie du Christ de Rubens, peint par Herreyns, conçut l'idée de faire une substitution et il réussit à enlever le tableau de Rubens qu'il remplaça par sa copie. La crainte lui fit garder le secret le plus absolu ; mais, à son lit de mort, il fit connaitre les circonstances de la substitution et fit remettre par son confesseur le véritable tableau de Rubens à l'église de St. Jean où il se trouve encore. »

Les deux petits panneaux latéraux, représentant l'*Adoration des Bergers* et la *Résurrection de Jésus-Christ,* ont été donnés par le gouvernement français au musée de Marseille, en 1804, et sont actuellement remplacés sur l'autel par deux jolies peintures de Luc Franchoys le jeune: *St. Roch soigné par un ange* et la *Visite de St. Antoine à St. Paul l'hermite, dans le désert.* (1)

Gravures: l'*Adoration des Mages.* V. S. 84, Luc. Vorsterman, 1620 (Dédicace: Serenissimo et potentissimo Alberto Austr. archid. Burg. et Belgarum clementissimo D^no^ Artis et Devotionis suæ specimen, Petrus Paulus Rubens, ex fido cultu humiliter dedicat consecratque), gravure en sens inverse du tableau ; 85, Peter Nolpe ; 86, Giraud (feuille cintrée) ; 87, Anon. ; 88, A. Voet, reproduction partielle, dans le sens de l'original ; 89, Anon. Non décrit : Anonyme, dans le Missel imprimé à Anvers, en 1627, par l'association des livres liturgiques ; Bierweiler.

(1) *Historische levensbeschrijving van P. P. Rubens* (publié par VICTOR VAN GRIMBERGHEN). Antwerpen, 1840. P. 433. — EMM. NEEFFS : *L'œuvre de P. P. Rubens à Malines.* P. 22 (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique.* T. XLII, n° 7, 1876). — Archives de l'Église St. Jean à Malines. — Renseignements fournis par M. le chanoine de Coster.

La gravure de Vorsterman date de 1620. Elle est conforme au tableau, sauf des variantes minimes. Dans la gravure, les cheveux du mage agenouillé sont plus bouclés, la chevelure et les traits du visage plus caractérisés. Une différence plus importante entre la peinture et l'estampe, c'est que la dernière est beaucoup plus en hauteur que la première. La voûte de l'étable, très visible dans la gravure, ne l'est guère dans le tableau et, entre cette voûte et la tête des personnages les plus haut placés, la distance a été agrandie dans la reproduction.

Les autres estampes sont copiées d'après celle de Vorsterman.

Le dessin de Vorsterman, retouché par Rubens, se trouve au Louvre (Dessins exposés, 578).

St. Jean l'Évangéliste jeté dans l'huile bouillante. V. S. (Saints) 95, P. Spruyt.

La Décollation de St. Jean-Baptiste. V. S. (Saints) 95, P. Spruyt.

St. Jean l'Évangéliste à Pathmos. V. S. (Saints) 93, P. Spruyt.

Le Baptême du Christ. V. S. (Nouveau Testament) 135, Adr. Lommelin; 136, Guill. Paneels (1630), composition légèrement modifiée; 137, J. L. Krafft, 1765.

L'Adoration des Bergers. V. S. 28, L. Vorsterman sculp. et excud., 1620. (Dédicace : Petro Venio JC^to^ Cl^mo^ Hagiensis opidi syndico, elegantiarum omnium erudito amicissimoq. Petrus Paulus Rubens benevolentis animi tesseram hanc ex animo lubens merito dedit dedicavitque) ; 29, C. Galle ; 30, Anon. (J. C. Visscher exc.) A droite, dans le haut, on voit l'apparition de l'ange à Jacob endormi. Cette scène est empruntée à une composition de Bloemaert (1). 31, Langot ; 32, Anon. (Clément de Jonghe exc.), avec quelques changements ; 33, Anon., la même composition, moins les deux figures à gauche dans la gravure de Vorsterman.

La Résurrection du Christ. V. S. 407, P. Spruyt.

170. LE ROI ASSYRIEN.

Panneau. H. 65, L. 50.

Vu de profil, la barbe et les cheveux châtains, les épaules couvertes d'un manteau rouge à franges d'or, il tient, à demi ouvert, le vase contenant l'encens.

Gravure : Ch. Waltner.

(1) Note de M. H. Hymans sur l'estampe appartenant à la collection de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

171. LE ROI ETHIOPIEN.

Paris. Galerie de M. Secretan.
Panneau. H. 65, L. 50.

Il est coiffé d'un turban d'une blancheur éclatante qui encadre son visage noir, et dont le bout lui retombe dans le cou. Il tient dans les mains le coffret qui renferme la myrrhe.

Figure très largement peinte et soigneusement terminée.

Gravure : Ch. Waltner.

172. LE ROI GREC.

Panneau. H. 65, L. 50.

Vieillard à longue barbe blanche. Il est revêtu d'un large manteau brodé d'or et tient dans ses mains la coupe remplie de l'or qu'il vient offrir.

Gravure : Ch. Waltner.

Ces trois mages, représentés séparément, sont des reproductions de la main de Rubens de ceux que l'on voit sur le tableau du maître autel de l'église St. Jean à Malines. Les figures sont en buste et le peintre, pour pouvoir représenter le cadeau offert à l'enfant Jésus, a changé la pose de la main du mage grec et du mage assyrien.

Il les peignit pour Balthasar Moretus. Dans la famille du célèbre imprimeur anversois, la coutume existait de nommer les trois premiers fils d'après les trois rois mages. Le père et le grand-père de l'ami de Rubens avaient donné pour patrons à leurs trois aînés les Saints Melchior, Balthasar et Gaspar. De là, le choix du sujet de ces tableaux commandés à Rubens. Dans un des grands-livres de la typographie plantinienne, nous lisons à l'avoir du peintre: « Pour cincq figures peintes sur panel, à sçavoir N. Dame avec l'Enfant Jésus, St. Joseph, St. Gaspar, St. Melchior et St. Balthasar, pour compte de Balthasar Moretus, à trente florins la pièce . . . . 150 fl. »

Cet article se trouve inscrit dans un compte de Rubens, allant de 1618 jusqu'à la mort du peintre. Dans un inventaire fait, le 31 décembre 1658, par le successeur de Balthasar Moretus, son neveu du même nom, nous retrouvons

les cinq pièces que nous venons d'énumérer, évaluées cette fois à la somme totale de 100 florins (1).

Pendant plus d'un siècle, nous perdons de vue les *Trois Rois*. En 1781, ils reparaissent dans la vente du cabinet du comte Van de Werf de Vosselaer, à Anvers. Ils y sont achetés par le comte de Roose, au prix total de 2000 florins. Mis en vente en 1796, par la comtesse douairière de Roose, ils furent vendus : le *Roi Grec,* 1000 florins, le *Roi Assyrien,* 400 florins, et le *Roi Éthiopien,* 155 florins. Ils furent rachetés par la fille de la comtesse de Roose, qui épousa le comte de Beauffort, et restèrent dans la famille jusqu'en 1876 ; à cette époque, ils appartenaient à la comtesse Amedée de Beauffort, née de Roose de Baisy. Le 10 avril de cette année, ils furent achetés par M. Wilson : le *Mage Grec,* 46,500 frs., le *Mage Assyrien,* 30,600 frs., le *Mage Éthiophien* 10,600 frs.

Ils parurent dans la vente Wilson, tenue à Paris, le 14 mars 1881. M. Le Roy paya le *Mage Assyrien* 15,100 frs. et le *Mage Grec* 20,000 frs. Le *Mage Éthiopien* fut acquis par M. Secretan au prix de 17,000 frs. Ce dernier amateur possédait déjà le portrait du bey de Tunis, par Rubens, dont le maitre a donné les traits au roi nègre du tableau de Malines.

Les *Trois Rois* sont gravés par Ch. Waltner, à l'eau-forte. Ces gravures parurent d'abord dans *l'Art* et furent reproduites dans le catalogue de la vente Wilson.

L'un des trois bustes figura dans l'exposition organisée à Bruxelles, en 1855, par la société de St. Vincent de Paul ; tous les trois furent exhibés, en 1873, dans l'exposition de la Société néerlandaise de bienfaisance, à Bruxelles.

173. L'ADORATION DES ROIS.

Lyon. Musée, 234.
Toile. H. 245, L. 325.

droite, contre le cadre, se tient le groupe de la Ste. Famille. St. Joseph appuyé sur son bâton regarde avec curiosité la scène de l'adoration ; Marie, debout devant lui, soutient l'enfant tout nu qui appuie un pied sur la paille de la crèche. Il donne l'autre à baiser au mage agenouillé et lui pose la main sur la tête.

(1) Joseph, Maria ende drij Coninghen, in vijf stucken, originele van Rubens. fl. 100.

Ce roi a placé son offrande sur la crèche, et tient le pied de l'enfant entre les mains. Il porte un riche manteau et une pèlerine d'hermine. Cinq hommes de la suite et deux pages se montrent entre les deux premiers rois. Un des pages porte le vase de myrrhe. Le second roi est une superbe figure habillée d'un turban, d'une tunique blanche et d'un immense manteau rouge dont la traîne est soulevée par un petit page à genoux.

Entre le second et le troisième roi se montrent encore six hommes de la suite. Le roi nègre se tient à gauche, portant un habit en drap d'or sur lequel est jeté un manteau bleu ; il a les deux mains sur les hanches. Dans une belle pose, majestueux et fier, il regarde la scène. Un nègre, à côté de lui porte une cassette remplie d'encens et un page tient un encensoir.

La Vierge a une douce figure un peu pâle, les têtes des hommes sont trop brunes ; celles des pages sont belles.

Nous avons vu cette œuvre dans les conditions les plus déplorables, à un moment où elle était cachée derrière une rangée de peintures modernes, exposées dans les locaux du musée de Lyon. Elle nous parut être un travail d'élève fait d'après une esquisse du maître et retouché par celui-ci.

Nous devons dire cependant qu'un homme compétent entre tous, M. Franz von Reber, directeur de la Pinacothèque de Munich, déclare le tableau fait par Rubens, avant son départ pour l'Italie.

Il fut vendu, le 17 septembre 1698, à Anvers, par un certain Gisbert van Ceulen, à l'électeur de Bavière Max Emanuel, et orna pendant plus d'un siècle le château de Schleissheim (1). En 1800, il fut enlevé par les Français et donné, en 1805, par le gouvernement au musée de Lyon. En 1815, on négligea de le comprendre parmi les œuvres d'art réclamées par les pays spoliés.

Gravures : V. S. 80, L. Vorsterman, 1621. (Dédicace : Serenissimo Maximiliano utriusq. Bavariæ duci et Christianæ religionis piissimo assertori inclyto regnorum vindici, hancce sanctorum regum sacram adorationem Petrus Paulus Rubenius venerabundus dedicabat consecrabatq.) ; 81, C. Galle ; 82, Anon. (J. C. Visscher exc.) ; 83, Jacob Wangner. Non décrit : Dubouchet.

La planche de Vorsterman diffère du tableau. Elle représente, derrière St. Joseph, l'âne, le bœuf et un chien qui ne figurent pas dans la peinture. En outre, on ne retrouve pas dans le tableau la partie supérieure de la gravure. Il est probable que la peinture a été raccourcie à droite et dans le haut.

(1) Communication de M. Franz von Reber.

Toutes les autres estampes, excepté celle de Dubouchet, sont des copies de celle de Vorsterman.

Le musée du Louvre (Dessins exposés, n° 579) possède le dessin fait par Vorsterman pour sa gravure.

Voir planche 57.

174. L'ADORATION DES ROIS.

Musée d'Anvers, 98.

Panneau. H. 447, L. 235.

La scène se passe dans une étable entièrement ouverte. De cette bâtisse on ne voit qu'une partie du toit, portant d'un côté sur de grossières pièces de bois bruni, de l'autre sur une colonne corinthienne et un pilastre, tous deux en marbre et faisant partie d'une ruine. On ne peut se figurer ce réduit que comme un appentis où le bétail s'abritait la nuit.

Sur le devant, à droite, la Vierge est debout, tenant des deux mains l'enfant qui se soulève sur son séant dans la crèche, en regardant celui des trois rois qui est agenouillé près de lui. Marie porte une robe rouge recouverte en partie par une draperie bleue. C'est une femme robuste et belle, heureuse des hommages rendus à son fils. A côté d'elle, contre le cadre, St. Joseph dans le rôle de figurant effacé que Rubens lui assigne d'ordinaire.

Au milieu du tableau, l'un des trois rois est agenouillé sur un coussin rose. Il est vêtu d'une aube en toile fine et d'une espèce de dalmatique en brocard d'or, richement ornée de pierreries et d'hermine. Il tient un encensoir et replie la main droite sur la poitrine. Sa tête auguste, aux longs cheveux et à la barbe grisonnante, est inclinée vers le divin enfant. Son geste et ses traits expriment la plus profonde vénération. Un petit page, dont on ne voit que la tête et l'épaule, est agenouillé à côté de son maître.

Debout immédiatement derrière lui, l'une main sur la hanche et tenant de l'autre une coupe d'or remplie de myrrhe, se trouve le roi nègre, coiffé d'un turban bleu à broderies coloriées, portant des pendants de pierres précieuses aux oreilles, une tunique vert de bronze et un surtout doublé de fourrures. Une écharpe blanche lui ceint les reins ; il est chaussé de bottes en cuir brun et jette sur le groupe de la Vierge et de l'enfant un regard oblique dont la signification est difficile à définir.

A la gauche du tableau, le troisième roi est debout. Enveloppé d'un

immense manteau rouge à riches broderies, il présente d'une main une coupe d'or remplie de pièces du même métal et tient de l'autre le couvercle du vase. Son crâne est chauve, son immense barbe et les rares cheveux qui couvrent ses tempes sont blancs. Ses yeux à moitié voilés, par le froncement des sourcils, jettent un regard perçant sur la mère et l'enfant. Son nez en bec d'aigle ajoute encore à l'expression rébarbative de sa figure.

Derrière les rois, les gens de leur suite. A gauche, un page qui élève en l'air son bonnet bleu et deux cavaliers dont le premier, coiffé d'une toque à plumes, offre l'image d'un jeune élégant italien. En avançant à droite, deux hommes, dont le premier est vivement excité et paraît irrité, le second fort calme : tous deux sont enveloppés de manteaux clairs. Puis deux guerriers coiffés de casques.

Dans le haut, accrochés à la charpente, un homme au teint basané, vêtu de blanc, un jeune garçon dans la pénombre et un négrillon ouvrant de grands yeux étonnés. Plus haut encore, deux hommes, au torse nu ; l'un coiffé d'une calotte rouge, l'autre la tête découverte, montés sur des chameaux qui dessinent le profil exotique de leur cou et de leur tête sur le bleu du ciel que l'on aperçoit par l'ouverture de l'étable.

Rubens a cédé à son amour de la pompe et du faste en créant cette composition. Les rois dans leurs somptueuses draperies aussi riches de couleurs que d'étoffes, la variété des costumes, des physionomies, des attitudes, l'architecture en partie rustique, en partie classique, les cavaliers européens à cheval, les orientaux montés sur des chameaux, tout cela forme un spectacle pompeux que justifie le sujet.

Le groupement est merveilleusement beau dans sa simplicité et sa clarté. La noble figure de la Vierge et le charmant petit Jésus se trouvent un peu isolés, mais ressortent bien sur le fond sombre, qui règne de ce côté. Le roi mage agenouillé est encadré par ses deux compagnons et leur suite. Les autres personnages s'étagent naturellement au-dessus des premiers et forment un groupe aussi solidement charpenté qu'agréable à la vue.

Ce qui est plus merveilleux encore c'est la splendeur, la hardiesse de l'exécution. Toutes les figures diffèrent de caractère, tous les tons varient, et ces couleurs et ces nuances innombrables forment l'ensemble le plus riche, le plus harmonieux qu'il soit possible de voir. Cette impression heureuse est complétée et rehaussée par la gradation des lumières. Dans le fond, à droite, règne l'ombre ; à gauche, la clarté. Sur le devant, le mage agenouillé ressort dans une lumière éclatante et celle-ci se calme, s'affaiblit graduellement, à mesure que le regard s'enfonce et remonte dans la scène.

C'est par ce chef-d'œuvre que Rubens inaugura sa troisième manière, son époque de la couleur riche et variée à l'infini, des tons rompus, des nuances qui s'influencent mutuellement, de la clarté prédominante. Les grandes plaques lisses et uniformes ont disparu, le jeu libre a commencé et se poursuivra en se prononçant toujours davantage. Le peintre est devenu complètement maître de son pinceau et sûr de sa main. Il risque toutes les hardiesses et toutes lui réussissent. C'est à partir de cette date et de cette œuvre que sa virtuosité de la palette s'accuse le plus franchement et remporte ses plus beaux triomphes.

Par la composition et l'exécution, le présent tableau, malgré certaines invraisemblances dans les figures, est un des premiers chefs-d'œuvre de Rubens. Pour l'étude de ses travaux, il n'y en a pas de plus intéressant. Il est tout entier de sa main. Sur un fond couvert d'un souffle de couleur, la peinture a été posée d'une brosse légère et large ; les empâtements sont apportés par caillots, surtout dans le bas et dans les endroits fortement éclairés. Toutes les parties gardent leur transparence extraordinaire.

Cette *Adoration des Rois* fut peinte pour le maître autel de l'abbaye de St. Michel, en 1624, par ordre de l'abbé Mathieu Irsselius, et payée en deux fois : la première, le 23 décembre 1624 ; la seconde, le 29 août 1626 : chaque paiement était de 750 florins. Mols dit que les quittances existaient encore dans les archives de l'abbaye. Il traduit ainsi un extrait du registre de l'économe du Couvent concernant les années 1624 à 1626 (1).

« Le tableau du maître autel de notre église, peint par le sieur Pierre-Paul Rubens, a été payé en deux payements à son épouse (2), Élisabeth Brant, à savoir :

« Le premier, le 23 décembre 1624, sur quittance par M. Ambroise de Licht, proviseur.

« Le second, le 29 août 1626, par M. Chrétien Van Hove, proviseur, sur quittance . . . . . fl. 750

« Le premier d°. . . . . » 750

fl. 1500

En 1794, les commissaires de la République française enlevèrent le tableau ; il fut restitué en 1815.

(1) MOLS : M. S. cit. 5726 p. 57, 5736 p. 106. — *Acta sanctorum Junii*. I, 946. — *Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers*. IV, 11.

(2) Il est à observer qu'Isabelle Brant mourut avant le 29 août 1626, de sorte que les mots « payé à son épouse » ne peuvent se rapporter qu'au premier des deux paiements.

Gravures : V. S. 59, Remoldus Eynhouedts ; 77, Adrien Lommelin. La dernière gravure est dans le même sens que le tableau, la première en sens contraire. Il y a, dans la gravure de Lommelin, des variantes, entre autres une étoile dans le ciel, qui feraient croire qu'il a travaillé d'après une esquisse, différente, en quelques points secondaires, du tableau. La tête de la Vierge a été gravée séparément par E. Corr (V. S. Histoire et Allégories sacrées, 81).

174[1]. *L'Adoration des Rois.*

Londres. Galerie de sir Richard Wallace.
Panneau H. 65, L. 47.

Une esquise de ce tableau parut dans la vente Pommersfelden (Paris 1857). Elle se trouve actuellement dans la galerie de sir Richard Wallace, à Londres.

175. L'ADORATION DES ROIS.

St.-Pétersbourg. Musée de l'Ermitage, 536.
Toile. H. 236, L. 277.

Dans un bâtiment en ruines, la Vierge est assise tenant l'enfant sur les genoux. Un mage, en large robe blanche, est agenouillé devant elle et offre à l'enfant un vase d'or renfermant des pièces de monnaie du même métal. Le petit Jésus y plonge la main. Derrière Marie, St. Joseph, une main appuyée sur un bâton, de l'autre montrant le spectacle à deux des mages. Au milieu de la composition, le roi nègre se tient debout ; il est vu de dos et porte un immense manteau rouge dont la traine est soulevée par un page. Il a en main une haute coupe en forme de calice, avec couvercle. Derrière lui, le troisième mage, vêtu d'une robe verte, tient un encensoir ; à côté de celui-ci, un homme coiffé d'un turban blanc étend la main et semble parler. Derrière eux et descendant les degrés d'un escalier, la suite des mages à cheval et à pied, armée en partie de lances. Sur le devant, une colonne dont le chapiteau détaché gît à côté du fût.

Bonne composition, qui ne mérite toutefois pas l'éloge exagéré de Waagen. L'exécution est faible et trahit la main d'un élève, dont le travail est légèrement retouché par le maître.

La date est incertaine, il faut la placer probablement vers 1620.

Acheté par ordre de Catherine II, à la vente Dufresne (Amsterdam, 22 août 1770), au prix de 1300 florins.

Gravure : V. S. 57, Nic. Ryckemans. La gravure est en hauteur, le tableau est en largeur.

Voir planche 58.

175[1]. *L'Adoration des Rois.*

Toile. H. 243, L. 308.

Une composition, entièrement semblable à la précédente, orna longtemps le maître autel de l'église St. Martin, à Bergues St. Winoc. Elle fut vendue, en 1766, par la fabrique d'église qui avait à pourvoir à des frais de réparation. Le célèbre amateur Randon de Boisset l'acheta. A la vente de sa galerie qui eut lieu en 1777, le tableau fut reconnu comme une copie et ne put trouver d'enchérisseur sur 10,000 livres, pour lesquelles il fut présenté. A la vente de Lebrun, en 1791, il n'atteignit que 9,500 fr. et à celle de M. Robit, le 11 mai 1801, il descendit à 7,950 fr. Il fut acheté à cette dernière vente par Naudon, probablement pour compte du cardinal Fesch ; car, à partir de ce moment, il appartint à ce dernier. Il est décrit dans le catalogue Fesch, sous le n° 199, et fut vendu à Rome, le 17 mars 1845. Thibaut en devint acquéreur, au prix de 2500 scudi (13,750 fr.). Dans la vente Charles Bonaparte, en 1853, il fut vendu 1200 liv. st. à M. Bates.

Le catalogue Fesch lui donne comme dimensions, en hauteur, 7 pieds, 9 pouces, 6 lignes ; en largeur, 9 pieds, 5 pouces, 6 lignes.

175[2]. *L'Adoration des Rois.*

Panneau. H. 47, L. 36.5.

Une esquisse du tableau précédent fut vendue à Paris, en 1791, dans la vente Lebrun, pour la somme de 800 fr.

176. L'ADORATION DES ROIS.

Londres. Collection du duc de Westminster.
Toile. H. 328, L. 246,5.

La Vierge se lève du siège qu'elle occupe sur le bord du tableau et, aidée par St. Joseph, elle tend l'enfant à deux des rois mages dont le premier, un vieillard à tête chauve, un encensoir en main, s'est mis à genoux devant l'enfant, et le second, à longs cheveux et longue barbe, s'incline profondément en présentant une coupe pleine de pièces d'or. Le roi maure est debout et tient en main une cassette ouverte. Quatre hommes, dont deux portent des casques, occupent le second plan ; un page, à l'extrémité opposée à celle où se trouve la Vierge, lève la traine du manteau du second roi. Deux anges descendent du ciel pour contempler la scène de l'étable. Un chapiteau de colonne antique gît par terre, près de la Vierge ; le fond est occupé par la charpente de l'étable et par une large arcade donnant vue sur le ciel couvert de nuages.

En 1627, Anna van Zeverdonck, prieure du couvent des Dames blanches, à Louvain, résolut de faire reconstruire l'église de son monastère. Ce travail fut achevé en 1632. Elle fit également faire par un sculpteur d'Anvers un autel destiné au chœur, qui se trouva en place, le 2 mai 1633. Rubens fut chargé de faire pour cet autel le retable, qui, en 1634, lui fut payé 920 florins par Anna van Zeverdonck (1).

Le couvent des Dames blanches fut supprimé par l'édit de Joseph II du 28 avril 1783. Les religieuses quittèrent leur monastère, le 15 juin de la même année. Peu de jours après, le tableau de Rubens fut transporté à Bruxelles. Le gouvernement fit vendre, au mois de septembre 1785, une partie des tableaux provenant des églises supprimées. Le retable des Dames blanches fut du nombre. M. Horion, amateur à Bruxelles, l'acheta 8400 florins argent de change. Après la mort de ce collectionneur, il fut vendu, le 1r septembre 1788, au prix de 8000 florins, à Donckers, pour l'Angleterre (2).

(1) Item, aen het belt op den hoogen aultaer es t'Antwerpen gemaeckt, ten huyse van Mynheer Rubbens, daer voer betaelt vant schilderen als oyck vant paneel, tsamen daer voer betaelt die zomme van IXcXX gulden. (Compte du couvent approuvé le 9 mars 1634.)

(2) Ed. van Even : *Renseignements sur un tableau que Rubens exécuta en* 1633 *pour le couvent des Dames blanches, à Louvain.* (Bulletin Rubens. I, 99).

En 1806, dans la vente de la collection du marquis de Lansdowne, il fut adjugé pour la somme de 840 liv. st. au marquis de Westminster, dans la famille duquel il est resté.

Nous n'avons pas rencontré le tableau dans la collection de Grosvenor House, telle qu'elle est actuellement visible.

Descamps dit en parlant de cette œuvre : « Cette composition est sçavante et pleine de finesse, la Vierge est jolie, mais je ne la crois pas très bien assise : ce tableau se gâte, ce qui le fait paroître foible de couleur. Withdouck nous en a gravé une belle estampe (1). »

Gravures : V. S. 73, H. Witdouc, 1638 ; 74, Anon. (C. Galle exc.) ; 76, Anon. Reproduit dans Youngs Gallery, dans *Louvain monumental* et dans l'*Art* (1882, I, 174).

Voir planche 59.

176[1]. L'ADORATION DES MAGES.

Londres. Galerie de Sir Richard Wallace.

Esquisse du tableau précédent.

Panneau. H. 49, L. 36.

L'ESQUISSE du tableau précédent fait partie de la galerie de Sir Richard Wallace, à Londres. Elle fut vendue à la vente van Saceghem, 44 fl. 15 s. Elle avait paru dans celle de François de Bouchaut, à Gand, le 14 juin 1784. Il y a de légères différences entre le tableau et l'esquisse.

Gravure : V. S. 67bis et 97, P. Spruyt, tiré du cabinet de M. van Saceghem, à Gand.

177. L'ADORATION DES MAGES.

Toile. H. 166, L. 244.

LA Vierge est debout et tient des deux mains l'enfant qui est assis sur un coussin posé sur la crèche. Le petit Jésus prend d'une main une pièce d'or dans la coupe que lui présente un mage agenouillé ; le second mage, debout derrière celui-ci, tient une cassette ouverte ; plus loin

(1) DESCAMPS : *Voyage*, 104.

le roi nègre s'avance vers ses collègues. Un petit page tient le manteau du premier roi, un autre porte un encensoir. Au second plan, on voit quatre hommes de la suite, dont deux à casques et un à turban ; un serviteur tient un cheval ; un autre monte un chameau. Un second cheval et un second chameau se voient encore, de même que plusieurs lances.

Le fond se compose, en grande partie, de la bâtisse de l'étable ; le reste est occupé par le ciel. Du côté de la Vierge, on voit un chien, ainsi que le bœuf et l'âne mangeant à leur râtelier.

Le tableau appartint d'abord à Balthasar Moretus. Les archives de l'architypographie anversoise ne fournissent aucun document sur son acquisition. Nous le trouvons mentionné dans l'inventaire fait par Balthasar Moretus II, le 31 décembre 1658. Il y est inscrit de la manière suivante :

« Les trois rois, pièce de cheminée par Rubens, évaluée fl. 600 (1). »

Dans la première moitié du XVIIIe siècle, il fut vendu à Godefroy, joaillier à Bruxelles, pour une somme de 1200 à 1400 florins (2). Dans la vente de ce dernier, tenue le 22 avril 1748, il ne trouva pas d'acquéreur. Madame Godefroy le vendit plus tard au duc de Tallard, pour une somme de 8000 livres. Dans la vente de ce dernier (Paris, 22 mars 1756), il fut payé 7,500 fr. et acheté, au dire de Mariette, pour le roi de Prusse.

Cet auteur qui a vu le tableau, dit : « On le trouve lourd de composition, et on a esté jusques à dire qu'il n'estoit pas de Rubens. Je ne suis pas de cet avis. Je conviens pourtant que Rubens a mieux fait et que ce morceau n'est pas de sa grande manière. Le tableau est beau, mais il n'est pas heureux (3). »

Gravures : V. S. 78, Adrien Lommelin, 1663 (Dédicace : Nobilissimo Amplissimoq. viro Domino Henrico vanden Werve Equiti aurato, Urbis Antverpiæ pluries Senatori nuper quoq. Thesaurario supremo, nunc autem Consuli Primario L. M. D. C. Q. Ægidius Hendricx Antverpianus. A° 1663) ; 79, Anonyme, avec quelques légers changements.

L'Adoration des Rois.

Il existe une *Adoration des Rois* fort mal gravée par un anonyme, où l'on

(1) Dry Coninghen, schoustuck van Rubens, fl. 600.

(2) MOLS : Ms. 5735.

(3) MARIETTE ; *Abecedario*, V. 78.

voit l'enfant Jésus assis sur un échafaudage de deux blocs ou caisses carrées. Sa mère le soutient. Un roi mage est agenouillé devant lui et a déposé sur le bord du siège de l'enfant une coupe remplie de pièces d'or. Le roi nègre étend la main ; le troisième mage porte un encensoir. Leur suite se compose de quatre hommes, dont trois sont armés de lances. Contre le cadre, on voit la tête d'un chameau et le devant du corps d'un chien ; dans le haut, deux anges.

Il est permis de douter de l'authenticité de cette pièce ; au premier état, elle ne porte aucun nom de graveur ni de peintre. C'est probablement par supercherie que en y mettant les inscriptions, on l'a attribuée à Rubens.

Gravure : V. S. 58, Anonyme (C. Galle exc.) ; 75, même planche avant la lettre.

L'Adoration des Rois.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers. (Voir n° 4.)

L'Adoration des Rois.

Voorhelm Schneevoogt cite encore les estampes suivantes d'après des *Adorations des Rois* peintes par Rubens ou attribuées à lui :

V. S. 90, Girolamo Frezza ; 91, Steph. Gantzel ; 92, Elias Kusel ; 93, Joan Cnobbaert ; 94, Anonyme (C. Danckerts exc.) ; 95, Rombout Heymhoweck ; 96, Anonyme (Frederick de Wit exc.) ; 98, G. H. Schifflin ; 99, Anonyme ; 100, Anonyme ; 101, W. Unger.

La gravure de Girolamo Frezza est faite non d'après une œuvre de Rubens, mais d'après celle d'un néerlandais antérieur à lui. Un tableau d'Abraham Blommaert que possède le musée de Grenoble (n° 82) présente une ressemblance frappante avec cette estampe. Celles de Steph. Gantzel, d'Elias Kusel et de Jean Cnobbaert ne portent aucun nom et ne présentent donc aucun caractère d'authenticité ; le n° 99 reproduit un dessin attribué à Rubens et fait d'après un tableau de Paul Véronèse ; le n° 101 représente, non une *Adoration des Rois,* mais une *Sainte Conversation* où la Vierge est honorée par divers saints. Nous parlons plus loin du n° 100.

Le catalogue des tableaux qui se trouvaient dans la mortuaire de Rubens mentionne, sous le n° 165, une *Adoration des Rois.*

Un tableau, représentant le même sujet, se trouvait, selon Ponz *(Viage de España),* sur le maître autel de l'église des Dominicains, à Loeches.

Marie de Wignerod de Pontcourlay, duchesse d'Aiguillon, nièce du cardinal de Richelieu (1604-1675), possédait une *Adoration des Rois* par Rubens (1).

Mensaert dit que, de son temps, le tableau du maître autel de l'église des Capucins à Courtrai représentait l'Épiphanie, pièce admirable et d'une composition très riche, par Rubens (2).

Descamps ne parle point de ce tableau dans sa description de la même église.

La Présentation au Temple.

Volet de la *Descente de croix,* à l'église de Notre-Dame, à Anvers. (Voir cette œuvre.)

Voir planche 60.

L'Adoration de l'enfant Jésus.

Le cabinet des estampes de la bibliothèque nationale de Paris possède une gravure ancienne, portant l'inscription *P. P. Rubens invenit.* On y voit, dans le fond, l'étable de Bethléhem ; au milieu, l'enfant dans sa crèche ; derrière lui, la Vierge ; à gauche de celle-ci, St. Joseph, l'âne et le bœuf. Agenouillés en cercle autour du nouveau-né, six moines, frères mineurs, se trouvent en adoration. Sur le sol, des débris de colonnes ; dans le lointain, un paysage.

L'estampe ne porte pas de nom de graveur. La composition rappelle peu la manière de Rubens.

Gravure : V. S. 100. Anonyme.

---

(1) BONAFFÉ : *Dictionnaire des amateurs français au XVIIe siècle.* Paris, 1884. Article: *Aiguillon.*

(2) MENSAERT : Op. cit. II, 70.

178. LA FUITE EN ÉGYPTE.

Cassel. Musée, 176.
Panneau. H. 40, L. 53.

Au milieu de la composition, on voit la Vierge, montée sur un âne et tenant l'enfant endormi serré contre la poitrine. La tête et le buste de Marie sont couverts d'une draperie sous laquelle le petit Jésus est abrité. Elle est vue presque de face. St. Joseph est vu de dos ; il porte un large manteau d'un brun jaunâtre et s'appuie sur un bâton. A gauche, il y a deux anges : l'un conduit l'âne en marchant devant ; l'autre, qui a des ailes de papillon, vole à côté de la Vierge et montre le chemin. Le groupe est sur le point de traverser un ruisseau. Dans le lointain, on aperçoit la moitié d'une figure microscopique de cavalier représentant l'ennemi qui poursuit la Sainte Famille.

Le fond du tableau est très sombre ; une lumière vive sort de l'enfant et éclaire chaudement les personnages ; on distingue les couleurs bleue, rouge et brune de leurs draperies. Comme effet de lumière et de couleur, la pièce est une perle ; la Vierge a la tête la plus jolie que l'on puisse voir. Le tout est travaillé avec un soin extrême. Il est probable que le tableau a été plus grand. A droite, on a dû voir la lune, dont on ne distingue plus que la corne inférieure du croissant, dans le ciel, et l'image entière, dans l'eau. Les deux cavaliers reproduits dans l'estampe de Marinus devaient également être visibles dans la peinture.

Le tableau est signé de la main de Rubens, dans le bas, à droite,

P. P. RVBENS. F.

.1.6.1.4.

Il se trouve mentionné dans l'inventaire du musée de Cassel de 1749.

Il passa dans la vente Jean van Schuylenburg (La Haye, 20 septembre 1735) et fut adjugé à 600 florins.

Mols (5732 p. 84) transcrit une note de Van der Hoeven et Gas, constatant que ceux-ci ont vu le tableau chez un certain Grimberge (1).

(1) Ick hebbe by Grimberge gesien een cleyn stuckxken van Rubens wonder schoon representeerende *Fugam Egypti*, waerop Rubens synen naem hadt geset met vergulde letteren. Van der Hoeven en Gas.

Le Louvre (n° 430) possède une représentation du même sujet qui offre quelques variantes. Elle est plus grande que la pièce de Cassel (Panneau. H. 75, L. 100). Dans le fond, on distingue trois bergers couchés près d'un feu, une femme debout, des vaches et des moutons qui manquent dans l'œuvre de Rubens. L'exemplaire du Louvre a porté, jusqu'en 1815, la désignation *Pasticcio de Dietrich*. Il est insignifiant et complètement indigne de Rubens, sous le nom duquel il figure. Le catalogue du Louvre confond ce pastiche avec le tableau original.

Le panneau du Louvre a été copié d'après Adam Elzheimer. Cet artiste que Rubens tenait en haute estime et dont il reproduisit des œuvres affectait ce genre de sujets. Le musée du Louvre et la pinacothèque de Munich possèdent de lui une *Fuite en Egypte* d'une autre composition. On peut donc affirmer, avec une certitude suffisante, que le présent tableau est une imitation par Rubens d'un original d'Adam Elzheimer.

Gravures : V. S. 102, Marinus ; 103, C. Galle ; 104, C. Galle ; 105, Anonyme. La gravure de Marinus présente des différences sensibles avec le tableau de Cassel. Dans l'estampe, on ne voit pas de ruisseau; l'ange qui vole au-dessus de l'âne a des ailes emplumées et tient une torche enflammée; un troisième ange vole au-dessus de la tête de St. Joseph. Le paysage est différent.

Photographie : von Hanfstaengl.

Sous le n° 106, Voorhelm Schneevoogt mentionne une *Fuite en Égypte,* gravée par un anonyme, publiée par C. Galle. En réalité, c'est la gravure faite par Maviez, d'après la *Fuite en Égypte* de Guido Reni que possède le musée de Bruxelles. L'éditeur J. Haest, d'Anvers, a fait gratter, sur le cuivre, les noms du peintre et du graveur pour y substituer ceux de Rubens et de Corn. Galle.

Une esquisse de ce tableau que Smith qualifie de magistralement achevée faisait partie en 1830 de la collection d'Abraham Hume (1). L'ange volant au-dessus de l'âne tient une torche. C'est probablement d'après cette pièce que fut faite la gravure de Marinus.

Cette esquisse parut dans la vente de Jacques de Roore (La Haye, 1747) et fut adjugée à 115 florins.

Voir planche 61.

(1) SMITH : *Catalogue.* II, 860.

179. LE REPOS EN ÉGYPTE.

(Sainte Famille avec des Anges et des Saints.)

Madrid. Musée, 1561.
Toile. H. 87, L. 125.

Au milieu de la toile est assise la Vierge, avec l'enfant endormi sur les genoux. Le petit Jésus a la tête appuyée contre la joue et les mains croisées sur l'épaule droite de sa mère. Au-dessus de la Vierge, dans un buisson de roses, se jouent deux anges ; derrière les rosiers s'ouvre la voûte d'un berceau. A côte de la Vierge, deux femmes regardent l'enfant avec curiosité ; l'une porte une robe jaune, l'autre est vêtue d'une robe noire. A l'extrême gauche se trouve un St. Georges, tenant un drapeau rouge de la main gauche, appuyant la droite sur la hanche et le pied sur la tête du dragon vaincu. A droite de la Vierge, deux anges jouent avec un agneau, tandis qu'un troisième leur fait signe de ne pas troubler le sommeil de l'enfant Jésus. Plus haut, on aperçoit un paysage et une colline boisée. Contre un des arbres, St. Joseph est endormi ; l'âne broute à droite.

C'est un petit tableau fait avec une grâce exquise et d'un coloris fort riche. La Vierge, avec sa belle et douce figure, ses vêtements rouges, bleus, blancs, gris verdâtres, et son enfant dodu tout nu, forme un centre aussi charmant de forme que de couleur. Les deux jeunes femmes, aux contours amples et élégants, avec leur abondante chevelure d'un blond doré, leur carnation blanche, chaudement ombragée, et le St. Georges, dans ses nuances plus sévères, composent un groupe où des reflets vigoureux miroitent sur des fonds enveloppés d'ombres transparentes.

A droite, le groupe frais et riant des anges, aux chairs molles et rosées, avec l'agneau, dans sa jolie laine blanche, réjouit le regard. A l'arrière-plan, le portail gris, le berceau et la touffe de roses, ainsi que le bois sur la colline sont inondés de tons plus chauds ; le soleil couchant embrase toute la scène de ses reflets et allume un foyer ardent au bas de l'horizon, dans le ciel bleu, parsemé de flocons de nuages blancs et rayé de stries enflammées.

Le tableau figurait au catalogue des œuvres d'art délaissées par Rubens, sous le n° 84, et s'appelait : *la Vierge avec St. Georges et autres Saints dans un paysage*. Il fut acheté par le roi d'Espagne pour 880 florins.

Il appartient à la dernière époque de Rubens.

Le berceau de verdure et le St. Georges rappellent vivement le même

détail et le même personnage, figurant dans le tableau de la chapelle mortuaire de Rubens ; les deux saintes, derrière la Vierge, et le buisson de roses, dans lequel se jouent des anges, sont semblables à deux des femmes et au motif du même genre qu'on remarque dans le *Jardin d'amour,* qui a passé de la collection du duc de Pastrana à celle du baron Edmond de Rotschild, à Paris, et dans celui que possède le musée de Dresde.

Le peintre a donné à la Vierge les traits d'Hélène Fourment et la pose dans laquelle il représente sa jeune femme, dans les *Jardins d'amour* des musées de Madrid et de Dresde et dans celui de la galerie du baron de Rotschild.

Photographies : Ad. Braun ; J. Laurent.

Les groupes de la Vierge avec l'enfant Jésus et des trois anges avec l'agneau, dans un paysage qui rappelle celui du tableau suivant, ont été gravés par Christophe Jegher, d'après un dessin de Rubens (V. S. Vierges, 91).

Le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris possède deux épreuves de cette planche, retouchées par Rubens. Le cabinet des estampes d'Amsterdam en possède également un exemplaire retouché par le peintre. Le musée Plantin-Moretus possède une épreuve de la planche, avant la lettre, imprimée sur une feuille de papier qui avait déjà reçu l'impression de l'*Hercule,* gravé par Jegher, d'après Rubens.

Cette partie du tableau a encore été gravée par un anonyme (C. Galle exc. V. S. 92), par un autre anonyme (V. S. 93), par E. Thelot (V. S. 94), par un troisième anonyme (Gaspar Huberti exc., V. S. 95), en hauteur et avec des variantes, et par F. Joubert.

Le musée de Florence possède de la composition, gravée par Jegher, un dessin faussement attribué à Rubens.

Voir planche 62.

180. LE REPOS EN ÉGYPTE.

(Sainte Famille avec des Anges et des Saints).

Londres. National Gallery, 67.
Toile. H. 124,5, L. 162,5.

Composition correspondante à la précédente avec des différences dans le fond. Le berceau de verdure et le buisson de roses, avec les anges, manquent. Dans l'ouverture d'une arcade, au-dessus des deux saintes, on aperçoit un ange.

La peinture est insignifiante, le paysage paraît de Van Uden, les figures semblent être d'un élève. Le morceau est placé trop haut pour permettre de le juger convenablement.

Le tableau fut acquis par la National gallery, en 1824.

181. LE MASSACRE DES INNOCENTS.

Munich. Pinacothèque, 757.
Panneau. H. 198, L. 302.

En peignant le *Massacre des Innocents,* Rubens s'est surtout attaché à représenter la lutte des mères contre les émissaires du roi Hérode. Un combat sauvage, aux épisodes multiples et dramatiques, s'est engagé entre les bourreaux inhumains et les femmes de Bethléhem ; ces dernières défendent avec courage et fureur la vie des êtres qui leur sont les plus chers ; elles se répandent en lamentations sur l'épouvantable catastrophe qui vient les frapper et en imprécations contre les sicaires.

Le drame se décompose en trois épisodes principaux, dont les deux premiers se passent sur les degrés d'un escalier menant à un palais entouré d'un péristyle ; le troisième, à gauche de la composition.

Sur le devant du palais, au milieu du tableau, on voit quatre soldats, coiffés de casques, repoussant de leurs lances les mères qui se pressent aux abords de l'édifice, pour redemander leurs enfants ou pour implorer la clémence des magistrats. Ceux-ci sont assis dans le vestibule et regardent, impassibles, la scène de carnage : un monceau de cadavres d'enfants est entassé à côté d'eux.

Sur la droite du tableau, deux soldats ont descendu les escaliers et commencé le massacre. Quatre bourreaux se sont joints à eux ; les bras et la poitrine nus, ils accomplissent leur horrible tâche. L'un d'eux a saisi un enfant par les jambes et va lui briser la tête contre le pilier sur lequel l'ordre d'Hérode est affiché ; un second a saisi un enfant, prêt à lui faire subir le même sort. La mère de la jeune victime voit le péril ; elle se tient près de l'assassin et lève les deux bras pour implorer sa pitié. A côté d'elle, une mère étreint son enfant ; elle mord le bras du sicaire qui veut le lui enlever et qui la menace elle-même de son poignard. Un des soldats relève un enfant ; d'une main qui tient le poignard ensanglanté, il renverse la mère qui a saisi le bras de son fils pour l'attirer à elle. Plus à gauche, un bourreau emporte deux enfants dont l'un étend en pleurant les mains vers sa mère.

Celle-ci monte les escaliers derrière le bourreau, lève les bras et, avec un geste et une expression de figure profondément émouvants, elle lui redemande son trésor. Une autre mère, folle de douleur, monte les degrés du palais en tenant serré sur son cœur le corps mort de son enfant et en posant sur les joues déjà pâlies un long baiser. Elle est devenue insensible à ce qui l'entoure, elle vit dans un autre monde et rêve qu'elle jouit encore d'un bonheur à jamais perdu pour elle. Une autre femme cherche à retenir la pauvre insensée. Près d'elle, une mère a vu percer son fils, beau comme un ange. Le petit cadavre gît à ses pieds. Elle aussi se dirige vers le palais et, dans ses bras raidis, elle élève au-dessus de sa tête renversée les linges sanglants de son bien-aimé.

Devant l'escalier, à l'extrême droite, un soldat saisit un enfant couché sur les genoux de sa mère renversée à terre et, en même temps, dirige sur la poitrine de l'innocente créature son épée que la mère empoigne par la lame. Une vieille femme, placée derrière le meurtrier, le prend des deux mains par les cheveux et le tire en arrière.

A gauche se déroule un autre drame. Deux bourreaux y sont à l'œuvre ; ils ont déjà tué quatre enfants. L'une des mères agenouillées se penche au-dessus du corps mort de son enfant et l'embrasse ; un des bourreaux, de sa main souillée de sang, a saisi un autre petit être et, pendant que sa mère le repousse, une femme est venue au secours de sa compagne. Elle a planté ses ongles dans les joues et dans les yeux du meurtrier, qui rejette la tête avec un hurlement douloureux. Le second bourreau perce un enfant qu'il tient dans son bras étendu ; un chien lèche le sang qui a coulé par terre. Trois charmants bambins sont couchés sur le sol, dormant pour ne plus se reveiller. Dans le fond, on voit les pères lever les mains armées de pierres pour les lancer contre les émissaires du roi ; des femmes fuient, poursuivies par des hommes armés.

Dans le haut, trois anges répandent des fleurs sur la terre. A gauche, un palais brûle d'une flamme rosée.

Cette scène de souffrances indicibles est éclairée par la lumière la plus gaie, la plus pure que jamais le soleil versa sur la terre. Une maisonnette rustique, ombragée de verdure, se baigne, toute riante, dans la chaude atmosphère qui fait mûrir les raisins de la vigne, retombant de la corniche du palais, et inonde toutes ces horreurs et ces souffrances d'une lumière également brillante. Les cuirasses et les casques scintillent, les vêtements bigarrés des femmes ressortent vivement, les chairs opulentes des mères et les tendres

carnations des enfants brillent et font un heureux contraste avec les muscles brunis des bourreaux. C'est un spectacle d'une richesse et d'une fraîcheur de coloris sans pareil. Rubens n'a pas voulu laisser dominer trop absolument l'horreur de son drame émouvant ; il a tempéré par l'aspect riant des tons et du site ce que le spectacle pouvait avoir de trop navrant.

Comme puissance dramatique, nulle composition du maître n'égale celle-ci : le sentiment maternel y est représenté dans ce qu'il a de plus tendre et de plus terrible : la douleur de la femme qui pleure son enfant, l'angoisse de celle qui cherche à protéger son nouveau-né contre les meurtriers. Nous ne connaissons pas au monde de groupe plus émouvant que celui des trois mères qui se suivent au bas de l'escalier du palais, la première redemandant en pleurant son fils au bourreau qui l'emporte ; la seconde serrant dans ses bras et baisant son enfant mort ; la troisième levant au ciel les linges ensanglantés du petit innocent qu'on vient de tuer. Il y a dans ces trois femmes tout un monde de douleur et d'amour ; le peintre se double ici d'un poète qui sent jusqu'à l'attendrissement ce que la catastrophe avait de poignant et traduit d'une manière éloquente la plus dramatique des situations. Ce groupe, placé au milieu du tableau, est le point culminant de la composition.

La lutte des mères contre les bourreaux, qui se développe sur les côtés, est terrible jusqu'à la sauvagerie. Il n'appartenait qu'à Rubens d'oser rendre de pareilles scènes ; il fallait toute la fougue dont il était doué pour atteindre à la hauteur épouvantable du sujet et toute la sûreté de son goût pour l'empêcher de tomber dans le mélodrame.

On admire sans réserve la force avec laquelle chacun des trois groupes pris isolément est charpenté, soit que l'on considère les lignes anguleuses que forment, à gauche, les deux bourreaux luttant contre les mères, ou la masse savamment enchevêtrée des deux soldats et des trois femmes, à droite ; soit que l'on admire le beau mouvement ascendant des trois mères au milieu du tableau ; soit enfin que l'on s'arrête devant l'enchaînement heureux de toutes ces parties si agitées.

Le tableau est entièrement de la main de Rubens, excepté le fond qui probablement est peint par Van Thulden, mais retouché par le maître. Il est exécuté avec toute la sûreté et l'ampleur qui caractérise ce dernier, et date d'une époque avancée de sa vie, vers 1635. Philippe Rubens, dans ses lettres à de Piles, désigne avec raison les années 1630 à 1640, comme date de sa création (1).

(1) *Bulletin Rubens*. II, 166.

Le peintre semble s'être inspiré de compositions italiennes, notamment d'un des *graffiti* de la cathédrale de Sienne.

Comme le prouve la dédicace que Pontius grava sous la reproduction du tableau datée de 1643, celui-ci appartenait à cette époque au chanoine de la cathédrale d'Anvers, Antoine de Tassis ; il est donc probable que cet ecclésiastique en fut le premier propriétaire (1).

Il a appartenu dans la suite au duc de Richelieu et fut décrit par de Piles (2). Lors d'un remaniement de la galerie du duc, le tableau fut aliéné et passa dans la collection de l'électeur de Bavière, à Munich.

Gravures : V. S. 107, P. Pontius, 1643 (Dédicace: Perillustri et reverendissimo Domino, D. Antonio Triest, episcopo Gandavensi, dominii S. Bavonis toparchæ, comiti Evergemiensi, catholicæ majestati a conciliis status, etc., singulari omnium bonarum artium patrono, et elegantiarum promo-condo, hanc infanticidii Herodiani, ideam, ab incomparabili Rubenio, equite, ævi nostri Apelle, vivis coloribus expressam, cura impensisque suis æri incisam, lub. mer. dedicabat Anton. de Tassis, canonicus Antverpianus, inter cujus cimelia hujus tabulæ exstat archetypon) ; 108, Anonyme (Rombout van der Hoeye exc.) ; 109, Anonyme ; 110, J. G. Thelott ; 111, F. Ragot ; 112, Car. Dupuis, 1709. Non décrit : Lithographie de Piloty et Loehle.

Photographie : von Hanfstaengl.

Il existe une planche portant les indications apocryphes *P. P. Rubens pinxit, Vosterman sculp.* (V. S. 113). C'est une composition de Tintoretto.

Dans la collection Jérôme Tonneman on vendit à Amsterdam, le 21 octobre 1754, un dessin de Rubens représentant *Le Massacre des Innocents.* Il était fait à la craie noire et à l'encre de Chine rehaussée de blanc et fut adjugé à Gérard Hoet pour 140 florins. Dans la vente du cabinet Hoet (La Haye, 1760), ce dessin fut adjugé à Yver pour la même somme.

Voir planche 63.

---

(1) Avant d'être chanoine, Antoine de Tassis avait été échevin de la ville d'Anvers et marié à Marie Scholier. Sa fille Marie épousa Henri, seigneur de Berchem. La fille de ces derniers, Marie-Anne de Berchem, épousa Philippe-Théodore de Fourneau de Cruyckenbourg. Dans le testament qu'Antoine de Tassis passa, le 15 mai 1649, il n'est pas question du tableau.

(2) De Piles : *Œuvres.* IV, 313.

182. LE RETOUR D'ÉGYPTE.

Collection de M. Charles Butler.
Toile. H. 229, L. 148.

LA Sainte Famille revient d'Egypte ; le petit Jésus marche entre Joseph et Marie ; il appuie une main sur un bâton et tient de l'autre celle de sa mère. Il regarde avec tendresse Marie, qui jette les yeux sur son fils avec douceur et modestie. Ses formes sont d'une ampleur excessive ; elle est coiffée d'un chapeau de paille à larges bords et porte une draperie bleu foncé sur sa robe rose pâle. Joseph marche à gauche ; il est nu-tête conduit l'âne et parle à Marie en lui montrant le chemin. Dans le fond, un palmier étend ses feuilles au-dessus du groupe en marche ; deux chênes et un bout de paysage s'y montrent également. Dans l'air, des nuages gris et opaques.

Le ton du tableau est extrêmement clair, les contours sont très nets, le dessin est admirable et appartient bien à Rubens, mais le coloris manque d'éclat et de chaleur. Le tableau est peint par un élève et retouché par le maître. Il date de 1614 environ. En 1620, il fut gravé par Vorsterman.

Le premier duc de Marlborough, après son triomphe sur les Français, fit partie d'une conférence de quatre plénipotentiaires qui avaient la haute direction des affaires des Pays-Bas espagnols. Il vint plusieurs fois à Bruxelles et y apprit que le château royal de Tervueren renfermait une galerie considérable de tableaux. Le 15 mai 1708, il fit venir 36 de ces peintures au palais de Bruxelles. Il en choisit cinq qu'il fit transporter en Angleterre. Parmi ces cinq, il y avait deux Rubens. Ils sont désignés de la manière suivante dans le reçu donné, le 28 mai 1708, par le général Cadogan, l'adjoint du duc de Marlborough :

« Notre Dame, son enfant Jésus et St. Joseph, grande pièce de Rubens, et Notre Dame, l'enfant Jésus au berceau sur lequel Sainte Anne est appuyée, de Rubens. »

Le premier des deux est le *Retour d'Égypte* que nous venons de décrire (1).

Le tableau fut mis en vente avec le reste de la collection des ducs de Marlborough, le 24 juillet 1886. Il fut adjugé à M. Charles Butler, au prix de 1500 guinées.

(1) GACHARD : *Les tableaux de Rubens et de Van Dyck enlevés de Bruxelles par le duc de Marlborough (Bulletin Rubens.* II, 281).

Il existe de ce tableau une répétition élargie dans la collection du comte de Leicester, à Holkham House.

Gravures : V. S. 124, L. Vorsterman, 1620. (Dédicace : Nobili viro Joanni Velasco Hispaniarum Indiarumq. Monarchæ, itemq. excellentissimo Marchioni Spinulæ a secretis Petrus Paulus Rubens benevolentiæ caussa inscripsit) ; 121, Anonyme (François Chereau exc.) ; 125, Anonyme ; 126, Anonyme ; 127, J. Johnson ; 128, Anonyme (Gaspar Huberti exc.) ; 129, P. Schenck ; 130, Anonyme (Gaspar Huberti exc.).

La gravure de Vorsterman reproduit dans le haut une cigogne enlevant une anguille qui manque dans le tableau. Les planches 121 et 127 n'ont pas cette cigogne.

Le musée du Louvre (Dessins exposés, 580) possède le dessin fait par Vorsterman pour sa planche. Ce dessin a été retouché par le maître et présente quelques différences légères avec la gravure.

Le musée de Nantes (n° 482) possède une esquisse attribuée à Rubens, sans raison sérieuse. Le groupe des personnages est semblable à celui du tableau ; le fond diffère complètement. On y voit une maison entourée d'une palissade.

Voir planche 64.

183. LE RETOUR D'ÉGYPTE.

New-York. Musée, 182.
Toile. H. 262, L. 178.

L'enfant Jésus marche entre ses parents et regarde tendrement sa mère. Marie, vêtue d'une robe blanche et d'une draperie bleue, tient son fils par la main. St. Joseph est vêtu d'une robe violette et d'une draperie jaune. De la main gauche, il retient celle-ci et porte un lis ; de la droite, il conduit Jésus par le bras. Au-dessus de l'enfant plane le St. Esprit ; dans le haut du tableau, on voit Dieu le Père tenant d'une main le globe terrestre et étendant l'autre en levant deux doigts. A sa droite et à sa gauche apparaissent deux anges. Le fond est en partie formé par un paysage.

Le tableau fut peint pour l'église des Jésuites, à Anvers, où il décora l'autel de St. Joseph, dans le bas-côté droit. Il fut exécuté peu de temps après les autres peintures faites par Rubens pour cette église, c'est-à-dire

postérieurement à 1620. L'autel et le rétable furent exécutés aux frais de Nicolas Rockox, le bourgmestre d'Anvers et l'ami bien connu de Rubens (1).

Le tableau fut mis en vente, le 20 mai 1777, avec les autres œuvres d'art provenant des collèges des Jésuites d'Anvers et de Lierre. Dans le catalogue de cette vente, il porte le n° 1. Il fut retenu à 1350 florins. Plus tard, il fut vendu à Bruxelles pour la somme de 880 florins. A cette époque, il était tout à fait gâté (2).

Depuis lors, il passa dans la vente Dannoot (Bruxelles, 1829). Mis à prix à 8200 francs, il ne trouva pas d'amateur. En 1830, il appartenait à M. Buchanan, marchand de tableaux, à Londres (3).

Il fut acheté vers 1872 par le Metropolitan Museum of Art de New-York. Là, on fit enlever la peinture du panneau pour la transporter sur toile. Le tableau était primitivement échancré aux coins supérieurs et cintré dans le haut ; on lui a donné une forme carrée.

Il fut remplacé sur l'autel où il se trouvait primitivement par une copie de la main de Marc-Antoine Garibaldo (4). C'est d'après cette copie que nous avons fait notre description.

Gravures : V. S. 116, S. a Bolswert ; 117, Anonyme (Martin van den Enden exc.) ; 118, Anonyme (Jean Bapt. de Wit exc.) ; 119, M. Aubert ; 120, C. Galle ; 122, N. Laurie ; 123, A. Voet.

La gravure de Schelte a Bolswert d'après laquelle d'autres estampes sont copiées, diffère notablement du tableau. Elle est carrée dans le haut et représente St. Joseph marchant appuyé sur un bâton. Dieu le père a les deux mains sur le globe et les anges manquent à ses côtés. Le paysage du fond diffère également. Nous n'avons pas vu toutes les autres planches, mais nous croyons que les deux dernières, de même que le n° 121 de Voorhelm Schneevoogt, reproduisent le tableau décrit dans le numéro précédent.

Voir planche 65.

---

(1) DAN. PAPEBROCHIUS : *Annales Antverpienses.* IV, 423.

(2) MOLS : *Manuscrit* 5735, n° 866.

(3) SMITH : *Catalogue raisonné.* II, n° 71.

(4) TH. VAN LERIUS : *Biographies d'artistes anversois.* II, 285.

B) L'ENFANT JÉSUS. MADONES. SAINTES FAMILLES.

L'ENFANT JÉSUS.

184. L'ENFANT JÉSUS, SAUVEUR DU MONDE.

La Haye. Collection Steengracht van Duivenvoorde.
Panneau ovale. H. 59, L. 45,5.

Le Christ enfant est assis sur un coussin rouge, posé sur un nuage clair, qui s'assombrit dans le bas du tableau. Autour de sa tête, le ciel est d'un bleu vif. Le Sauveur est tout nu ; une mince bande de toile blanche entoure un des bras ; les cheveux sont très blonds, le teint est rose et blanc, les chairs potelées. La main droite est levée, bénissant la terre ; la main gauche repose sur le coussin.

Le tableau date de la première moitié de la carrière du maître, vers 1620. Il parut dans la vente Randon de Boisset (Paris, 1777), où il fut adjugé à Poulin pour la somme de 1499 francs, et dans la vente Nogaret (Paris, 1780), où Donjeu l'acquit à 1200 francs.

Photographie : H. W. Wollrabe.

Cet enfant Jésus est gravé par S. a Bolswert, sans le nom de Rubens. Dans la petite estampe, l'enfant est en partie couvert d'une draperie et sa main gauche repose sur le globe terrestre.

Il existe une gravure sans nom de peintre ni de graveur, décrite par Voorhelm Schneevoogt (Histoire et allégories sacrées, n° 67), où l'enfant Jésus est représenté debout, une draperie sur le dos et sur les reins, l'une main levée et l'autre tenant le globe. Dans les nuages au-dessus et au-dessous de lui on voit de nombreuses têtes d'anges. Il n'y a point de raison pour admettre cette composition dans l'œuvre de Rubens.

184[1]. L'ENFANT JÉSUS, SAUVEUR DU MONDE.

St. Pétersbourg. Galerie du duc de Leuchtenberg.
Panneau. H. 62,6, L. 48,7.

Une répétition de la même composition se trouve dans la galerie du duc de Leuchtenberg, à St. Pétersbourg. Waagen, en la mentionnant, dit que le coloris est d'une clarté éclatante, mais que la facture est un peu molle pour Rubens (1).

Gravure : V. S. (Histoire et allégories sacrées) 63, N. Muxel.

Smith (Cat. II, 798) mentionne encore un *Sauveur du monde,* vendu chez Christie, en 1818, au prix de 235 guinées. Ce tableau, provenant de la collection de M. Veluvi, aurait été peint pour le duc de Mantoue.

L'enfant Jésus embrasse St. Jean.

Le petit St. Jean, recouvert d'une peau d'agneau, la laine tournée en dedans, a mis un genou en terre et croise les bras sur la poitrine, dans une attitude de vénération pour l'enfant Jésus, debout devant lui. Celui-ci approche la bouche de celle de son jeune compagnon et porte les deux mains aux joues de St. Jean pour le caresser. Le petit Jésus est tout nu, une draperie flotte derrière sa tête et tombe jusqu'à terre. A côté de St. Jean, on voit sur

(1) Waagen : *Die Gemaeldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg.* P. 383.

le sol la croix et la banderole portant les mots : *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi.* Son agneau se tient derrière lui. A côté du petit Jésus, le globe terrestre gît par terre. Dans un paysage que l'on voit du côté de St. Jean, on aperçoit un arbre.

La pose du St. Jean, le jet de la draperie de Jésus, la banderole avec l'Agnus Dei : tout dans cette composition dénote un travail de Van Dyck.

Gravures : V. S. (Vierges) 89, et (Allégories sacrées) 84, Goepfert (Dédicace : A S. A. S. Madame la princesse héréditaire Landgrave de Hessen-Darmstadt) ; (Vierges) 90, Anonyme. Non décrit : Anonyme, de dimensions plus grandes que la précédente.

Le musée de Weimar possède un dessin de Rubens représentant l'enfant Jésus et St. Jean assis, se tenant embrassés étroitement.

185. JÉSUS ET ST. JEAN JOUANT AVEC UN AGNEAU.

Gênes. Palais Balbi.
Panneau. H. 85, L. 57.

Au milieu du tableau, St. Jean, portant une toison de brebis autour de la ceinture, est monté sur un agneau qu'il tient par le cou. L'enfant Jésus assis sur un tapis rouge, au pied d'un arbre et sous une paroi de rocher proéminente, pose la main sur la tête de l'agneau. La scène se passe dans un paysage : à droite, le roc en partie couvert de végétation ; à gauche, une échappée de vue sur le ciel, un arbre assez grand et quelques autres plus petits. A l'horizon reluit un chaud soleil.

Le tableau, de tonalité très fraîche et claire, est fort bien conservé.

Il existe de nombreuses répétitions de cette composition.

Le musée de Berlin en possède deux. La première, n° 771 (Panneau. H. 48, L. 60) ; la seconde, n° 776 (Toile. H. 114, L. 150).

La galerie de Schleissheim, n° 684, en possède une troisième.

Dans la vente de la galerie du duc de Marlborough, une quatrième fut acquise par lord Ardilaun, à 50 liv. st.

Waagen en signale une cinquième dans la collection de M. Wombwell, dont il vante la composition agréable et l'exécution qui n'est pas sans élégance (1).

(1) WAAGEN : *Treasures of art in England.* II, 308.

En 1877, Madame veuve Chs Geerts en exposa une à Anvers ; M. Menke d'Anvers en possède une autre; deux autres encore sont signalées dans Combe Abbey, la résidence de lord Craven, et dans une collection particulière de Vienne (1).

La plupart de ces répétitions, œuvres de disciples ou d'imitateurs de Rubens, diffèrent par des détails de peu d'importance.

Gravures : V. S. (Vierges) 91, C. Jegher (sur bois) ; 92, Anonyme (C. Galle exc.); 93, Anonyme (à l'eau-forte) ; 94, E. Thelot; 95, Anonyme (Gaspar Huberti exc.) Cette dernière planche est en hauteur, les autres en largeur. Le cabinet des estampes de la bibliothèque nationale de Paris possède une épreuve de la gravure de Jegher retouchée par Rubens.

Voir planche 66.

186. L'ENFANT JÉSUS, ST. JEAN, DEUX ANGES ET UN AGNEAU.

Berlin. Musée, 779.
Panneau. H. 95, L. 124.

droite, l'enfant Jésus est assis sur une draperie rouge; il est penché légèrement en arrière et s'appuie sur un coussin blanc placé contre un tronc d'arbre. Par terre, à côté de lui, se trouvent des prunes, des abricots, des coings et un melon. A sa droite, un enfant lui tend une grappe de raisins. St. Jean assis sur une fourrure, le bras droit appuyé sur la jambe du petit Jésus, lui parle, pendant que le Sauveur lui caresse la joue. A gauche, un ange ailé amène un agneau, sur le cou duquel St. Jean pose le bras.

Une lumière abondante tombe sur les chairs moelleuses qui se détachent vivement sur le ciel bleu d'ardoise. La grâce enfantine, la fraîcheur des jeunes carnations, le coloris agréable distinguent cette peinture. Les fruits sont de François Snyders, le travail préparatoire des figures est d'un élève ; Rubens a retouché les chairs de Jésus et de St. Jean. Peint vers 1620.

Une belle répétition de ce tableau se trouve dans la collection de lord Pembroke à Wilton-House; le musée impérial de Vienne (nº 1159) en possède une seconde de la main d'un élève (Panneau H. 76, L. 122) ; une troisième

(1) Catalogue du musée de Berlin, 1883. P. 396.

fut exposée par Sir John Ramsden, à Leeds, en 1868 (1) ; une quatrième se trouve dans la collection de M. Bankes à Kingston Lacy. Dans cette dernière l'enfant Jésus est changé en Cupidon et l'agneau est remplacé par des raisins.

Le tableau parut dans la vente Jac. Meyers (Rotterdam, 9 septembre 1722) et fut vendu 870 florins ; dans la vente Martin Robyns (Bruxelles, 1758), il fut payé 172 florins. Dans la vente Aguado (Paris, 1843), il y eut un exemplaire qui fut adjugé à 3000 francs.

Gravures : V. S. (Histoire, allégories et sujets particuliers) 98, P. Spruyt ; 99, C. Deis ; 100, Anonyme ; 101, A. J. Prenner ; 102, John Dean ; 103, W. Thomas, dans une guirlande de fleurs. Non décrit : W. French ; F. Joubert. La gravure de Spruyt fut faite d'après le tableau de la collection de Robyns ; celle de Prenner, d'après le tableau de Vienne ; celles de Dean, Thomas et French, d'après le tableau de Wilton House ; celle de Joubert, d'après le tableau de la galerie Aguado.

Photographie : Photographische Gesellschaft, d'après le tableau de Berlin.
Voir planche 66.

MADONES.

---

187. LA MADONE.

(La Vierge fait jaillir son lait dans la figure de l'enfant Jésus.)

L'ENFANT est couché, tout nu dans son berceau, et lève son bras droit vers sa mère. Celle-ci, penchée au-dessus de lui et appuyant une main sur la couverture de la couche, presse le sein entre les deux doigts et en fait jaillir le lait en minces filets sur la figure de son fils.

En 1621, le tableau se trouvait en Hollande et la célèbre poète Anna Roemers Visscher le copiait. Pendant qu'elle exécutait ce travail, elle envoya à Rubens une pièce de vers. Nous en traduisons les principaux passages :

« Au célèbre et éminent peintre Pierre Paul Rubens, lorsque je travaillais d'après un de ses tableaux, en l'an 1621.

« Ce dont l'homme est capable quand il aiguise son esprit, à quelle hauteur il peut atteindre, Rubens, vous le montrez.

(1) *Art Journal*, 1868, p. 138.

» Risible est mon audace, lorsque j'imite les poètes; je mérite la raillerie, lorsque je saisis une plume : une aiguille convient mieux a mes mains grossières. Mais, aujourd'hui, je m'expose à plus de honte, en essayant de reproduire le merveilleux tableau, qui, grâce à vous, parle sans voix. On y voit le charmant badinage d'une mère avec son enfant chéri qui est étendu devant elle. Pauvre petit ange, dit-elle, es-tu bien repu ? Elle presse une fois encore son sein et fait jaillir le lait blanc sur la douce figure de l'innocent bambin.....

» Mais, mon ami, qui me voulez du bien et dont la complaisance n'est pas moins grande que l'art, si l'audacieuse demande d'une jeune femme ne vous déplaît trop, je vous prie de bien vouloir m'écrire comment vous faites broyer votre blanc qui ne jaunit guère et ne se gâte point par le temps. Par là vous m'obligerez et vous ferez que pour vous et votre épouse chérie, que je vous prie de saluer bien cordialement, je serai de tout mon cœur et de toute mon âme

Votre amie,

ANNE ROEMERS. (1)

(1) Aen de vermaerde constrijcke Petrus Paulus Rubbens doe ick nae syn werck schilderde.

Anno 1621.

Wat een mensch al can begrijpen
Als hy sijn vernuft wil slijpen,
Wat op 't uijterst hy vermach
Brengt gij Rubbens aen den dach.
Lachens waert is mijn vermeeten
Dat ic naeboots de poëten,
Spottens waert is dat ic tast
Nae een pen, een naelt die past
Beter in mijn plompe handen.
Maer ic ding nae meerder schanden
Nu 'k mij om te bootsen vlij
t Wonder van u schilderij,
Die gij sonder stem doet spreeken
Daer in datmen lieve treeken
Van een sooge moeder vint
Tot haer uijtvercooren kint,
Datse voor haer neer siet leggen.
Daerme ! Daerme ! gaet se seggen
Hertje ben je suijgens zat ?
Druckt haer borst nog eens en spat
Witte melck op 't aengesichje
Van het soet onnoosel wichje.
. . . . . .
Maer, mijn vrint, die mij sijt gunstich
En niet min beleeft als kunstich,
Soo u niet te seer mishaecht,
't Stout versoecken van een maeght,
Bid ic my te willen schrijven
Waer me gij u wit laet wrijven,
Dat soo geel niet en besterft
Noch de tijt soo niet bederft.
Hierdoor sult gij mij verbinden
Dat ic u en u beminde
Huijsvrouw, die door desen moet
Oock sijn hartelijck gegroet
Weesen sal met hert en sinne

ANNE ROEMERS
u vriendinne.

Alle de gedichten van Anna Roemers Visscher, uitgegeven door Nic. Beets. Utrecht. Beyers, 1881. II, 85.

Gravures : V. S. (Vierges) 51, Anon. (Titre : *Hyblæi rores* etc.) ; 52, J. Pilsen ; 56, Bolswert. Dans cette dernière estampe, de petit format, la chemise de la Vierge est fermée au-dessus du sein, et l'enfant Jésus est en partie couvert d'une draperie. La gravure anonyme (n° 51) est plus en largeur que celle de Pilsen ; on y voit le bois de la couchette qui a disparu dans cette dernière.

188. LA MADONE.

(L'enfant Jésus dort dans son berceau).

L'ENFANT Jésus dort dans un petit lit qui a la forme d'un sofa. Il est tout nu, mais un gros tissu l'enveloppe jusqu'à la poitrine ; son bras est posé sur la couverture. Sa mère est assise derrière le lit, elle lève les mains jointes et penche la tête pour contempler son bien-aimé. Les cheveux de la Vierge sont ramenés en arrière et un voile lui descend de la tête sur les épaules.

Gravure : V. S. 54, Luc Vorsterman. (Titre : *Dormit in extructo* etc.) Il existait dans la collection Ellinckhuyzen un dessin à la plume qui servit de modèle à la gravure de Vorsterman et qui fut exposé à Anvers, en 1877 (1). Dans ce dessin et dans la gravure, le peintre a fort probablement fait subir certaines modifications à sa conception première. M. Hymans regarde la gravure de Vorsterman comme la première pièce faite par cet artiste d'après un tableau de Rubens. Elle daterait donc de 1617 ou de peu de temps avant cette année (2).

On voit dans l'église St. Nicolas, à Bruxelles, un tableau à peu près identique qui doit être une copie d'après la composition primitive de Rubens. On n'y remarque point le bois de la couchette de l'enfant et les deux mains sont cachées sous la couverture. Ce tableau est placé sur le tombeau de Pierre Henri Ausloos, vicaire de l'église, mort le 1r février 1816. Il a été gravé par P. Spruyt (V. S. 55).

Le tableau original fut vendu dans la collection du cardinal Valenti, à Amsterdam, le 18 mai 1763. Il mesurait 24 1/2 pouces de hauteur sur 19 de largeur et fut adjugé à 570 florins. La couverture du berceau, dit le catalogue, était ornée de fleurs vivantes.

Voir planche 67.

(1) *L'œuvre de Rubens.* Catalogue de l'exposition, 1877. Seconde édition, p. 186, n° 1.

(2) H. HYMANS : Op cit. p. 164.

189. LA MADONE.

(L'Enfant agenouillé sur les genoux de sa mère).

St. Pétersbourg. Hermitage, 538.
Toile. H. 108, L. 84.

La Vierge est assise sur un banc de pierre. Au-dessus d'une robe rouge écarlate, elle porte une draperie bleue purpurine, à reflets. Un voile noir lui descend de la tête sur l'épaule droite. L'enfant Jésus porte une chemise blanche ; il s'appuie par un genou sur les genoux de sa mère, et la regarde affectueusement en lui passant les bras autour du cou. La Vierge entoure de ses mains jointes le milieu du corps de l'enfant. Le fond est d'un gris clair, à droite, et foncé, à gauche. La peinture est solide ; une lumière chaude tombe sur la figure de la Vierge et projette des tons brillants sur ses draperies. L'expression de l'enfant est fort belle. La Vierge est robuste, sans exagération. Le coloris est éclatant. C'est assurément une des plus belles Madones de Rubens.

Tableau entièrement de la main du maître et datant de 1615 environ.

Il fut acheté dans la collection du baron de Thiers, à 3500 francs, pour l'impératrice Catherine II.

Le 13 octobre 1615, les archiducs Albert et Isabelle firent payer à Rubens 300 florins pour une peinture de Notre-Dame avec l'enfant Jésus (1).

Gravures : V. S. 63, S. a Bolswert (Titre : *Osculetur me osculo* etc.) ; 63bis Anonyme (J. B. H. Bonnart exc.); 64, Anonyme (Mariette exc.); 65, Anonyme (Gaspar Huberti exc.) ; 66, Suyderhoef.

Dans la gravure de S. a Bolswert, le fond tout uni du tableau a été remplacé par un mur contre lequel la Vierge est assise. Un pilier fait saillie sur la paroi. A gauche, une balustrade, au-dessus de laquelle on aperçoit un paysage montagneux, ayant au premier plan une pièce d'eau et des bâtiments.

Dans la gravure de Suyderhoef, on ne voit qu'une main de l'enfant ; la coiffure de la mère diffère : il y a une colonne dans le fond. Les nos 64 et 65 sont des copies de l'estampe de Bolswert ; dans le premier des deux, le

(1) A Pietro-Paulo Rubens, pintor, 300 florines, por dos retratos que a hecho, uno de la Infante, mi Señora, y otro mio, los quales mande ynbiar á España al marques de Siete-Yglesias. y otros 300 florines por una pintura de Nuestra-Señora con el niño Jesus. Brusselas, á 13 de Ottobre de 1615. — A. PINCHART : *Archives des Arts, Sciences et Lettres.* II, 172.

graveur a placé la tête de l'enfant de trois quarts, tandis que dans son modèle elle est vue à peu près de profil.

Photographies : A. Braun ; Ch. Roetger.

La même Madone, ayant Ste. Anne à côté de l'enfant Jésus, a été gravée par Nic. Ryckemans (V. S. 119).

Il existe une gravure, non décrite, de J. de Meere, d'après un tableau du cabinet de M. J. van Tieghem, représentant la Vierge en buste et l'enfant appuyant la tête contre la poitrine de sa mère. Il porte la main au cou de Marie et lève les yeux vers elle.

Voir planche 68.

189bis. LA MADONE.

(L'enfant agenouillé sur les genoux de sa mère.)

Paris. Galerie de M. Maurice Kann.

Panneau. H. 100, L. 76.

Répétition du tableau précédent, datant de la même époque. Quoiqu'inférieur à la toile de l'Hermitage, ce panneau a un mérite réel et trahit la main de Rubens.

Il fut vendu dans la collection du Bus de Gisignies (Bruxelles, 9 mars 1882) et acheté par M. Sedelmeyer, au prix de 15,500 frs., sans les frais.

M. du Bus de Gisignies l'avait acquis de M. Étienne le Roy, en 1861.

Photographie : J. Maes, dans la *Galerie du Vte du Bus de Gisignies*. Bruxelles. Fr.-J. Olivier, 1878.

190. LA MADONE.

(L'enfant debout sur une table.)

Naguère à Blenheim, dans la collection du duc de Marlborough.

Panneau. H. 104, L. 62,5.

Le tableau ne se compose que de deux figures. L'enfant nu est debout sur une table couverte d'une draperie blanche. La mère porte une robe bleu sombre et au-dessus de celle-ci un vêtement rouge. Elle tient dans sa main droite le pied de l'enfant, celui-ci pose sa main gauche sur celle de sa mère.

Dans la galerie du duc de Marlborough, le tableau était pendu trop haut pour qu'on pût le juger convenablement. Smith l'appelle charmant de couleur et d'expression (1). Waagen dit qu'il était soigneusement exécuté, d'un empâtement admirable et d'un coloris fort brillant (2).

Il fut vendu dans la collection du duc de Marlborough, le 24 juillet 1886, et acquis, au prix de 1360 liv. st., par le marchand de tableaux Davis, à Londres.

Gravures : V. S. 58, Anonyme ; 60, P. Spruyt, 1765.

Une copie de ce tableau se trouve au musée d'Augsbourg, n° 98. Elle provient de la galerie de Dusseldorf et fut gravée dans le catalogue illustré de Pigage, en 1776. Elle a été photographiée.

La Madone.
(L'enfant debout sur une table.)

Volet du *Christ à la paille*, du musée d'Anvers.

Composition analogue à la précédente ; seulement la Vierge, au lieu de toucher d'une main le pied de l'enfant, la pose sous le bras du petit Jésus. Une copie de ce volet existe au musée de l'Ermitage, à St. Petersbourg, n° 539. (Voir *Le Christ à la paille.)*

Gravure : H. J. van der Borcht.

191. LA MADONE.
(L'enfant debout entoure du bras le cou de sa mère.)

Panneau. H. 132, L. 91,5 (environ).

L'enfant Jésus est debout sur les genoux de sa mère. Il porte une main sur le sein découvert, l'autre au cou de Marie. Une des mains de la Vierge entoure la taille de l'enfant, l'autre touche son pied.

Voici comment Waagen décrivit le tableau, en 1854, lorsqu'il se trouvait dans la collection de M. Richard Forster:

(1) Smith : *Catalogue.* II, 836.

(2) Waagen : *Treasures.* III, 126.

« La Vierge tenant l'enfant Jésus debout sur son giron. Vue jusqu'aux genoux. Les deux figures ont un caractère prononcé de réalisme ; la Vierge a les cheveux bruns, l'enfant a les cheveux blonds. Rubens apparaît ici dans sa plus grande perfection comme coloriste. Les carnations présentent une succulence et une transparence extraordinaires, tandis que la draperie est peinte d'un rouge et bleu intenses. Ajoutons y un modelé et un relief merveilleux dans les parties en pleine lumière. Rubens seul savait peindre un enfant comme le petit Jésus et une main comme la droite de la Vierge. Heureusement, ce chef-d'œuvre, exécuté avec le plus grand soin, est resté intact. Jadis, il se trouvait dans la collection de Mr Hart Davis. » (1)

Dans la vente de cette collection, en 1814, il fut retenu à 1000 guinées et acheté plus tard, par le baron Mark Sykes, pour 1100 guinées (2). Il fut vendu dans la galerie Richard Forster, en 1876, et adjugé à 4200 livres (3).

Gravure : V. S. 67, N. Schiavonetti.

191I. LA MADONE.

(L'enfant debout entoure du bras le cou de sa mère.)

Collection. Abraham Robarts.
Panneau. H. 63, L. 99.

MÊME composition que le numéro précédent, avec quelque architecture dans le fond. « Quoique ce soit un tableau de grand mérite, dit Waagen, il n'est pas comparable pour la transparence et la solidité à celui d'Edmond Foster *(lisez :* Richard Forster) et, comme Smith le fait observer, il a seulement été retouché par Rubens. »

Vendu à Londres, en 1824, 160 guinées. (4).

Ce fut très probablement cette Madone que Rubens offrit au baron Henri de Vicq, ambassadeur d'Albert et Isabelle à la cour de France, qui s'était entremis pour lui faire obtenir la commande de la galerie de Marie de Médicis.

(1) WAAGEN : *Treasures.* II, 451.
(2) SMITH : *Catalogue.* II, 794.
(3) *Art Journal.* 1876, p. 336.
(4) WAAGEN : *Treasures.* IV, 160. — SMITH : *Catalogue.* IX, 204.

Ce dernier tableau parut dans les ventes suivantes :

Collection anonyme, Rotterdam, 27 avril 1752, 450 fl., à Arnoud Leers ; Rotterdam, 19 mai 1767, 400 fl. (1).

La mesure indiquée dans le catalogue de la dernière vente est de 39 pouces de haut sur 31 1/2 de large, exactement les dimensions du tableau de la collection Robarts.

Smith (Cat. IX, 314) signalait, en 1842, un tableau d'une composition semblable dans la collection de Benjamin West.

Dans la vente du baron von Schoenborn, Amsterdam, 16 avril 1738, une *Vierge avec l'enfant debout sur ses genoux,* haute de 27 et large de 19 1/2 pouces, fut adjugée à 230 florins (2).

192. LA MADONE.

(La Vierge à la balustrade.)

La Vierge se tient derrière une balustrade. Sur la tablette de celle-ci, Jésus est debout. Sa mère le regarde en abaissant les yeux sur lui. Elle tient une main sous le bras de l'enfant ; la seconde est placée sur la hanche de Jésus. Celui-ci pose la main sur celle de sa mère ; sous ses pieds se trouve une draperie.

Gravure : V. S. 57, Anon. (Titre : *Diva parens teneros,* etc.) N. Lauwers exc.

193. LA MADONE.

(La Vierge à la fontaine.)

La Vierge est assise au milieu de la composition. Derrière elle, à droite, on voit des arbres ; du côté opposé, un édifice imposant. Devant celui-ci, à l'extrême gauche, se trouve une vasque dans laquelle tombent les eaux d'une fontaine. La Vierge regarde la chute de l'eau ; elle passe une de ses mains derrière la taille du Christ et lui tient l'autre sur la poitrine. L'enfant pose un pied sur une table-console et l'autre sur la jambe de sa mère ; il avance une main, comme s'il voulait l'approcher de la fontaine et s'amuse au spectacle de l'eau qui tombe et rejaillit.

(1) *Catalogus Hoet en Terwesten.* II, 336, 523, 527 ; III, 597.

(2) *Ibid.* I, 507.

Gravures : V. S. 69, S. a Bolswert (Titre : *Puteus aquarum viventium,* etc.) ; 70, Anonyme ; 71, J. Humbelot ; 72, Anonyme. Non décrit : une autre copie de l'estampe de Bolswert.

Le musée Plantin-Moretus possède une épreuve de la gravure de Bolswert retouchée par Rubens. Primitivement l'eau débordait de la vasque. Le peintre a supprimé cette coulée et a indiqué plusieurs changements dans la coiffure de la Vierge et de l'enfant, ainsi que dans les draperies. La gravure définitive prouve que Rubens ne s'est pas contenté de ces changements et que, sur une épreuve d'essai suivante, il en a indiqué d'autres encore. Ainsi sur l'estampe retouchée du musée Plantin-Moretus, la draperie de l'enfant ne recouvre que la partie postérieure de la jambe gauche, tandis que dans l'état définitif de la planche tout le haut de la jambe et le milieu du corps sont couverts. (Voir la reproduction de ces deux états dans nos planches 2 et 3.)

Dans la vente Neyman (Amsterdam, 1776), un dessin de cette composition fut vendu 36 livres.

194. LA MADONE.

(L'enfant nu est appuyé sur le bord de son berceau.)

La Vierge est assise sur un siège très bas ; sa jambe droite se replie sous son corps. L'une de ses mains est posée sur son genou, l'autre autour du cou de son fils. L'enfant Jésus est debout, sur une jambe, moitié appuyé, moitié assis sur le bord de son berceau que l'on voit en raccourci derrière lui. Au fond, un mur orné d'un pilastre.

L'enfant Jésus et la Vierge sont à peu près identiques à ceux de la *Vierge au perroquet.*

Gravures : V. S. 68, Anonyme (Titre : *Virgo Dei genitrix* etc.) Petrus de Jode exc., au premier état ; Erasm. Quellinius exc., au second. La planche publiée par Érasme Quellin est la même que celle de P. de Jode, mais entièrement retravaillée et beaucoup plus belle. Dans le fond, elle a une colonne qui manque dans l'estampe publiée par le premier éditeur. La gravure est attribuée à Michel Lasne, un artiste qui travaillait pour Rubens de 1617 à 1620.

195. LA MADONE.
(La Vierge à la couronne.)

Peinture de forme ovale.

La Vierge est assise tenant l'enfant Jésus sur les genoux. Sur ses cheveux bouclés, elle porte une couronne dont les pointes se terminent par des étoiles. Elle est vue de trois quarts, regarde son fils et le maintient de ses mains croisées. L'enfant est vu de profil ; une légère draperie est attachée sur sa poitrine ; d'une main, il cherche le sein de sa mère ; il lève l'autre comme pour bénir.

Rubens a donné à la Vierge les traits d'Hélène Fourment. Le tableau doit dater de 1635 environ.

Gravure : V. S. 62, Jo. Witdoeck (Titre : *Maria Mater Dei, Regina cœli).*

La même Madone a été gravée par P. Spruyt, avec cette différence que la Vierge ne porte pas de couronne et que, à côté de l'enfant Jésus, on voit St. Joseph tenant un livre.

Gravure : V. S. 61, E. P. Spruyt, 1781.

196. LA MADONE.
(La Vierge au globe.)

La Vierge, vue de face, est assise tenant l'enfant sur les genoux. Sur la tête, elle porte une couronne, sur la main droite le globe terrestre. Elle est habillée d'une robe unie et d'un manteau orné de riches dessins. L'enfant Jésus est vêtu d'une longue robe ; il appuie le bras droit sur le globe et tient le sceptre de la main gauche.

Gravures : V. S. 79, S. a Bolswert (Titre : *Maria Mater Dei Regina cœli);* 80, Joan. Brouwer ; 81, Anonyme (C. Galle exc.) ; 82, Aubert ; 83, H. R. (Clément de Jonghe exc.) ; 84, Daret ; 85, Anonyme (Jollain exc.).

La gravure publiée par Galle diffère de celle de S. a Bolswert en ce que l'enfant Jésus tient le sceptre de la main gauche qui repose sur le globe terrestre. Dans celle que Jollain a éditée, la Madone est entourée d'une guirlande de roses, de lis et d'œillets. La pose des figures diffère ; l'enfant lève une main et tient le globe dans l'autre.

La Vierge tient sur le bras gauche l'enfant Jésus, qui porte dans sa main droite le sceptre. Prédelle du tableau de St. Roch, dans la cathédrale d'Alost. (Voir cette œuvre.)

197. LA MADONE.
(La Vierge au Myosotis).

Bruxelles. Musée, 412.
Panneau. H. 65, L. 48.

La Vierge, vue de trois quarts, est assise tenant l'enfant Jésus sur les genoux. Elle est vêtue d'une robe écarlate, sur laquelle est posée une draperie bleue. La robe ouverte sur la poitrine laisse voir un des seins nu et le linge blanc. Elle regarde affectueusement son enfant et tient des deux mains le linge qui entoure le petit Jésus. Celui-ci est tout nu ; il tient d'une main le voile de gaze qui descend de la tête de sa mère ; de l'autre, une fleur de myosotis. Les cheveux de la Vierge sont bruns ; ceux de l'enfant sont blonds et crépus, ils forment les boucles minces et ténues que Rubens affectionnait à un moment de sa carrière.

Le fond est formé, à droite, par une échappée de vue sur le paysage ; à gauche, par des rosiers en fleurs. Sur une des roses, on distingue une mouche ; sur un arbre, un oiseau est perché ; près de celui-ci, un autre vole.

La peinture est faite avec un soin extrême ; elle est lisse et fondue dans la pâte. Le ton des chairs est blanc, chaudement teinté avec des glacis rosés, jaunâtres et bleutés. Au coin des lèvres et des yeux, aux fosses nasales et sur le contour des bras, les carnations sont relevées de points de carmin. La draperie bleue est nuancée de reflets rosés. Sur le côté gauche de la figure de la Vierge tombe une ombre transparente comme celle qui descend sur le front de la femme au chapeau de paille.

Le fond de verdure et les rosiers sont probablement de Jean Breughel de Velours. L'opposition de tons sombres et clairs dans la verdure, l'exécution soignée des fleurs, des feuilles et des oiseaux semblent le prouver suffisamment, quoiqu'il faille admettre que le collaborateur a quelque peu élargi sa manière pour se mettre en harmonie avec Rubens.

Les figures sont entièrement de la main de Rubens et datent de 1620 à 1624. Le tableau forme une précieuse pièce de chevalet peinte avec soin et avec amour.

Il fut acquis par le musée de Bruxelles de M. Léon Gauchez, en 1882, au prix de 75,000 fr. et provenait de la collection Tomkinson qui, en 1840, l'acheta, dans la vente J. Douglas, pour la somme de 155 guinées (1). Exposé dans la *British Institution,* en 1863 (2).

198. LA MADONE.

(La Vierge et l'enfant Jésus dans une guirlande de fleurs et un cercle d'anges.)

Munich. Pinacothèque, 729.
Panneau. H. 181, L. 209.

Au milieu du tableau est peint un cadre entourant une figure de la Vierge avec l'enfant. Marie est assise, les yeux baissés ; de la main droite, elle tient l'enfant Jésus, qui est debout tout nu sur le genou de sa mère et est vu de front ; de l'autre main, elle tient celle de l'enfant. Autour du cadre peint est disposée une couronne de fleurs et, autour de celle-ci, onze angelets se jouent : six à droite, cinq à gauche.

C'est une des belles œuvres de Rubens, et une des plus gracieuses Madones que nous connaissions de lui. Les anges dodus qui entourent les fleurs ne sont pas moins charmants ; ils forment une guirlande de chair fraîche et rosée autour des fleurs et surpassent celles-ci en grâce et en éclat.

La peinture est du temps des *Sept petits génies portant une guirlande de fruits,* du même musée. Elle tombe, comme cet autre chef-d'œuvre, entre 1615 et 1618.

Les fleurs sont de la meilleure manière de Breughel de Velours.

Cette Madone a beaucoup d'analogie avec celle qui naguère faisait partie de la galerie du duc de Marlborough et avec celle qui figure sur le volet du *Christ à la paille.* La principale différence est que la Vierge tient d'une main celle de son fils et non le pied ou la taille de l'enfant.

Le tableau se trouvait jadis dans la galerie de Dusseldorf.

(1) SMITH : *Catalogue* IX, 237.
(2) *Art Journal.* 1863, p. 144.

Guillaume Panneels a gravé à l'eau-forte la Madone sans l'encadrement de fleurs et d'anges. (V. S. 59.)

Photographie : F. von Hanfstaengl.

199. LA MADONE.

(La Vierge, l'enfant Jésus et des anges, au milieu d'une guirlande de fleurs.)

Paris. Louvre, 429.

Panneau. H. 85, L. 65. Médaillon. H. 38, L. 28.

La Vierge, coiffée d'un voile très léger, vêtue d'une robe écarlate et d'une draperie bleue, tient sur ses genoux l'enfant Jésus tout nu, qui porte les deux mains au cou de sa mère. Elle le regarde tendrement, une main sur le dos de l'enfant, une autre sous lui. A droite, un ange pose une couronne de fleurs sur la tête de la Vierge ; sept minois vaporeux d'angelets se voient à gauche dans la pénombre. Les chairs ont beaucoup de fermeté et sont traitées dans une gamme chaude ; leur contour se dessine en traits de carmin. La composition, en forme de médaillon ovale, est charmante ; elle est peinte de la main de Rubens.

Le médaillon est entouré d'un encadrement de fleurs où se jouent des oiseaux, un petit singe, des insectes et des lézards. La couronne et l'encadrement sont de la main de Jean Breughel de Velours et supérieurement traités.

Ce tableau fut fait par Breughel et Rubens en 1621, pour le cardinal Frédéric Borromée. Breughel en faisait le plus grand cas ; le 5 septembre de cette année, il écrivit à Ercole Bianchi, l'homme de confiance du Cardinal et l'intermédiaire ordinaire du peintre :

« Profitant de l'occasion offerte par l'envoi des marchandises d'Enoni, je vous expédie un autre tableau, la pièce la plus belle et la plus exquise que j'ai faite de ma vie. Le seigneur Rubens a également fait preuve de son talent dans le médaillon du milieu, qui renferme une Madone fort belle. Les oiseaux et les animaux sont faits d'après nature, sur des exemplaires appartenant à la sérénisssime Infante » (1).

(1) Con le robbe de Enoni et bone comodita mando un altro quadro, il più bello et rara cosa che habbia fatta in vita mia. Ancho sig. Rubens ha fatta ben mostrande sua virtu in el quadro de megio, essend una Madonna bell.ma. Li oitcelli et animali son fatto ad vivo de alcuni delli seren.ma Enfanto. — GIOVANNI CRIVELLI : *Giovanni Brueghel o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana.* Milano, 1868. P. 272.

Le même jour, Jean Breughel écrit au Cardinal : « Enfin, il y a cinq semaines, le tableau de l'*Élément de l'air* est parti avec les marchandises du sieur Annoni, et je lui ai remis en même temps un autre tableau très précieux de ma main, que j'ai volontiers destiné à Votre Illustrissime Seigneurie, parce qu'elle montre qu'elle attache quelque prix à mes petites pièces. Dans l'espoir que cette peinture lui donnera une satisfaction extraordinaire, non seulement par sa propre beauté et par le fini des animaux et des oiseaux, mais encore parce que la figurine de la Madone est faite de la main du sieur Rubens, homme de mérite et de réputation dans ce genre de travaux, je me recommande aux bonnes grâces de Votre Seigneurie. » (1).

Le 11 février 1622, il écrit encore au sieur Ercole Bianchi : « J'ai envoyé une guirlande de fleurs avec une Madone divinement peinte de la main de Rubens. Si elle ne vous plaît pas, je vous prie de chercher quelque monastère ou quelque prince qui la trouve à son goût, parce qu'elle me paraît une chose précieuse » (2).

Le 1r avril de la même année, Laurent Beyerlinck, écrivant au cardinal Borromée, rappelle encore l'envoi de ce même tableau (3).

Il passa, avec le reste de la collection du cardinal Frédéric Borromée, dans la bibliothèque Ambroisienne, d'où il fut enlevé par les troupes françaises,

(1) Finalmente (il quadro del ellemento del'ario) e andata chinque settemani sono colle robbe del Sig. Annoni et ancora li ho dato per compagnia un altro quadro rarissima pur de mia mano, che per esser tale ho destinato tanto pui volontieri a V. S. Ill.mo quanto lei mostra di tener in qualq preggio la mie cosette. Con speranza che questa pittura debba dara a V. S. Ill.m una sodisfattiona straordinaria non sola per la vagezza e politezza usata da me nella fiori, animali et uitzelli, ma ancora per esser fatta la figurina della Madona di mano del sig. Rubens, huomo virtuosa et famoso in queste bande. Con che mi raccomando humil.te nella bona gratia di V. S. — GIOVANNI GRIVELLI : Op. cit. p. 273.

(2) Io ha mandato un quadro fatto per sua ordine, Ellement del ario : un altro mandai senso ordina, un girlande de fiori per fare piatcir : le Madonna fatto divinamento de mane de Rubbens. Si detta Madonna non e seconde il gusto du su Sig.ia Ill.ma, prega di trovar comodita in quelche Monesterio, o a quelche Principo, perche me pare una cosa raro : io me fide alle solito antique amicitio d V. S. — *Ibid.* P. 283.

(3) Jam finiebam : et ecce intervenit dum hæc scribo, familiaris meus, etiam dominationi Tuæ, ab arte qua inter Pictores nostrates, quidni et exteros ? præcellit, non ignotus, Brueghelius. Qui exsiliens ad nomen R.mæ Tuæ Gratiæ, atque illud verecunde venerans, querebatur, quod elapso proximo Julio, eidem per mercatorem Anoni transmiserit binas tabulas affabre depictas, alteram ex voto ejusdem T. G., alteram ductam artifici penicillo nostri Rubenii, Belgici Apellis, et corollis omnigenum florum a se adornatam. — *Ibid.* P. 289.

à la fin du siècle dernier. Il fut placé dans le Louvre et y resta après 1815.

C'est donc à tort que le catalogue de ce musée croit retrouver dans la présente Madone celle qui figure parmi les tableaux vendus dans la mortuaire de Rubens, sous le n° 249.

Le guide de la bibliothèque Ambroisienne signale encore comme existant dans cette collection célèbre, une Vierge par Rubens entourée d'une guirlande de fleurs par Jean Breughel. C'est une erreur : la Vierge est de Van Baelen et fut faite en 1618 (1).

Dans le tableau de Jean Breughel de Velours qui porte au musée de Madrid le n° 1228 et qui est intitulé *La Vue,* diverses peintures sont reproduites et entre autres la présente Madone. Elle est de dimensions assez considérables et se trouve déposée par terre, à l'extrême droite.

Photographie : A. Braun.

200. LA MADONE.

(Vierge et enfant, entourés de fleurs).

Madrid. Musée, 1252.
Panneau. H. 79, L. 165.

ANS un panneau hexagone, entouré d'une guirlande de fleurs par Jean Breughel, Rubens a représenté la Vierge assise ayant l'enfant Jésus sur les genoux. La mère porte un corsage rouge et un jupon bleu ; deux anges lui posent une couronne de roses sur la tête ; elle passe les bras autour du cou de son fils. C'est une fine peinture fort soignée et bien réussie.

Jean Breughel étant mort le 13 janvier 1625, c'est avant cette date qu'ont été faits les tableaux dus à la collaboration de Rubens et de cet éminent artiste, qui était un de ses amis. Le tableau se trouvait jadis dans la collection de Charles II d'Espagne (1677-1700) et dans le palais royal de Madrid.

201. LA MADONE.

(Vierge dans une niche avec six anges).

ANS un riche encadrement est représentée la même Vierge que nous avons décrite sous le n° 139 ; les seules différences qu'elle présente avec celle de Borrekens (V. S. 10) c'est que la forme de sa couronne

(1) GIOVANNI GRIVELLI : Op. cit. p. 248.

est autre, que l'enfant Jésus porte un globe sans croix et que la tête de l'enfant et celle de la mère ne sont pas entourées de rayons.

L'encadrement se compose d'une niche creusée dans un mur qui se prolonge à droite et à gauche, et est bordée par deux piliers encastrés, portant un fronton qui renferme un cartouche avec les mots: *Ego quasi vitis fructificavi. Eccl.* 24. Du côté gauche de la niche est suspendue une lourde guirlande de fleurs et de fruits, sortant du cartouche au-dessus de la Vierge et retombant à côté du pilier ; du côté droit, six anges sont en train d'attacher une seconde guirlande pour former pendant à la première. Deux d'entre eux se sont élevés à mi-hauteur, portant la tête de la guirlande ; les quatre autres sont à terre et tiennent le bout opposé.

La niche, la guirlande et les anges sont les mêmes que ceux de la *Cérès* du musée de l'Hermitage. Une Vierge de Rubens a donc été gravée dans un encadrement composé par le maître. Cet arrangement a permis au graveur de signer son œuvre de l'indication : *P. P. Rubens inventor.* Il est à remarquer qu'il ne dit pas *pictor.* L'estampe de Galle fut dédiée à Nicolas Rockox. Comme celui-ci mourut le 12 décembre 1640, la même année que Rubens, on doit admettre que la gravure se fit et se publia du consentement du maître.

M. Pierre Boyer, de Nice, possède un tableau entièrement conforme à la gravure de C. Galle (Toile H. 154, L. 119). Il n'y a d'autre différence que la mèche de cheveux tressés d'un des anges qui existe sur la gravure et non sur le tableau. Les lampes antiques qui surmontent le fronton sont plus rapprochées du sommet de la composition dans la gravure que dans le tableau.

La Vierge porte une robe rouge, une draperie bleue et des manches blanches. Son expression est d'une grande douceur, la mine de l'enfant est éveillée. La lumière vient de droite à gauche, elle laisse dans la pénombre la guirlande à gauche, repand une douce clarté uniforme sur la Madone et frappe le groupe des anges et les fruits qu'ils portent d'une lueur intense et ardente. Très probablement, le tableau est de la main d'Érasme Quellin. Il ne saurait d'aucune façon être attribué à Rubens.

Gravures : V. S. 156, C. Galle (Dédicace : Nobilissimo amplissimoque viro D. Nicolao Roccoxio, equiti, urbis Antverp. cos. IX de patria omniumque hominum genere meritissimo, ac singulari bonarum artium patrono, hanc augustissimæ cœlorum reginæ effigiem, cultori ejus eximio Hermannus de Neyt, editor, Lub. Mer. Dedicab ; 157, Anonyme ; 158, Anonyme (Hend. Lamb. Roghman exc.).

Voir planche 69.

202. LA MADONE.

(La Vierge entourée de fleurs peintes par Daniel Seghers).

Ancienne église des Jésuites, à Anvers.

Les anciennes descriptions des églises d'Anvers mentionnent, dans celle des Jésuites, une Vierge avec l'enfant, entourée d'une guirlande de fleurs soutenue par quatre anges. Les fleurs étaient de Daniel Seghers, les figures étaient attribuées à Rubens. Dans le catalogue des tableaux provenant du Collège et de la Maison professe des Jésuites, à Anvers, et vendus dans cette dernière ville, le 20 mai 1777, on trouve cette pièce mentionnée sous le n° 2. Elle était peinte sur toile et mesurait 8 pieds 9 pouces, en hauteur, et 6 pieds 1/2 pouce, en largeur.

Mols annote que le tableau fut vendu, mais resta à sa place et, de fait, une Madone entourée d'une guirlande de fleurs soutenue par des anges se trouve encore dans l'ancienne église des Jésuites. Seulement, au lieu de la chapelle de la Vierge c'est celle de St. Ignace qu'elle orne. Les fleurs sont de Daniel Seghers, la Madone n'est point de Rubens. Il n'y a que deux anges qui soutiennent la guirlande. Ce tableau n'occupe sa place actuelle que depuis quelques années.

203. LA MADONE.

(La Vierge entourée de fleurs.)

Parmi les tableaux qui se trouvaient dans la mortuaire de Rubens, le catalogue mentionne, sous le n° 249, un « Chapeau de fleurs, avec une Vierge de P. P. Rubens, sur toile. » Dans le compte passé par les héritiers, figure une somme de 150 florins payée par Pierre van Horen, pour un tableau qui lui fut vendu et qui représentait une Madone dans une guirlande de fleurs (1).

Le tableau cédé à Pierre van Horen est probablement identique à celui du catalogue de la mortuaire.

(1) Van Peeter van Horen, hondert ende vyftich guldenen eens, voor een stuck schilderye van een Mariebelt in een cransken, hem vercocht . . . . . gl. 150 (P. Génard : *Bulletin des archives d'Anvers*. II, 21.)

204. LA MADONE.

(La Vierge aux anges).

Paris. Louvre, 428.
Toile. H. 138, L. 100.

La Vierge, vue de face, porte l'enfant Jésus et occupe le milieu du panneau. Elle tient une main sous le bras de l'enfant qu'elle laisse s'asseoir sur l'autre. Le petit Jésus met la main sur la gorge de sa mère et regarde le spectateur. Le groupe est porté par une demi-douzaine d'anges non ailés ; d'autres anges, de même forme, l'entourent : il y en a en tout une quarantaine. Au-dessus de la tête de Marie, deux d'entre eux suspendent une couronne ; d'autres tiennent des palmes.

Il y a trop de chairs, un trop grand étalage de corps rosés et blancs. La Vierge ne se distingue ni par l'expression, ni par la beauté du coloris. La robe est rouge, le manteau est bleu ; elle porte sur la tête un voile noir. Les nuages ne sont que frottés ; les anges ne sont guère plus achevés, ceux d'en bas seuls sont faits avec quelque soin. La Vierge et l'enfant aussi sont sommairement traités.

Le tout est légèrement et grassement peint. Les contours sont nettement tracés, les couleurs unies, les chairs rosées, à ombres bleuâtres et transparentes.

Comme peinture le tableau est remarquable, comme composition il est peu réussi.

Il est de la main du maître et date de 1615 approximativement.

Gravures : V. S. 46, Corn. Visscher, sous la direction de Soutman (Titre : *Quæ est ista quæ progreditur etc.)* ; 47, Anonyme (F. L. D. Ciartres exc.). Non décrit : L. Massard. Suivant M. Hymans, la planche publiée par Ciartres fut gravée par Claude Vignon, né en 1590. C'est d'après lui la seule estampe originale, d'après Rubens, faite en France, avant la mort du maître (1). L'exécution de cette gravure dans ce pays semble prouver que le tableau s'y trouvait du vivant de Claude Vignon, c'est-à-dire avant 1673.

Dans la vente Arundel (Amsterdam, 1684) une *Vierge avec des anges dans les airs,* désigné comme un beau tableau, fut adjugée à 28 florins.

Dans la vente Josua van Belle (Rotterdam, 6 septembre 1730) parut un tableau représentant Marie avec l'enfant Jésus sur les genoux, quelques figures

(1) H. Hymans : Op cit. p. 489-490.

d'enfants qui se jouent dans les airs et quelques autres figures, par Rubens. H. 5 pieds, L. 4 pieds. Il fut adjugé à 460 florins.

205. ANGES ENTOURANT UNE MADONE.

Rome. Chiesa Nuova.
Ardoise. H. 425. L. 250, environ.

Dans la partie supérieure du tableau, la Madone avec l'enfant est peinte sur un médaillon ovale encastré dans le tableau et entouré d'un cadre doré. Il est porté par treize petits anges dont les têtes couvrent une partie de la dorure du cadre. Au-dessous du médaillon, dans les nuages du fond, se dessine une seconde rangée demi-circulaire d'esprits célestes. Tout en bas, une troisième rangée d'anges, plus grands, contemplent la Vierge.

C'est une œuvre peu importante, où l'on reconnait à peine la main de Rubens. La carnation des anges est brunâtre et manque de moelleux, les draperies ont assez d'éclat. Les petits anges, entourant le médaillon, forment la partie la mieux réussie. La composition est d'une simplicité extrême. Rubens avoue implicitement qu'il s'est donné peu de peine pour produire une œuvre irréprochable. Il savait qu'elle serait mal éclairée et, dit-il, « je n'aurai pas à m'occuper de la faire si bonne ni de la rendre aussi finie, car jamais on ne pourra bien la juger. (1) » Il est vrai que, huit mois après, il appela les tableaux de la Chiesa Nuova « la moins mal réussie des œuvres de sa main » ; mais cette qualification flatteuse doit s'appliquer plus spécialement aux deux peintures placées dans le chœur, à droite et à gauche du maître autel.

Le médaillon de la Vierge et de l'enfant ne sont pas de la main de Rubens, mais sont, comme le disait Rubens lui-même, « l'image sacrée de la Madone de Vallicella » qui fut honorée à Rome dans l'église paroissiale de Santa Maria in Vallicella, église qui disparut en 1575 pour faire place à l'édifice actuel.

Suivant Mols, le médaillon du tableau de Rubens couvrait, au siècle dernier, une image miraculeuse de N. D. qui était exposée en certains jours et qu'on croyait faite par St. Luc.

(1) Lettre à Chieppio, de Rome, le 2 février 1608. (A. BASCHET : *Rubens, peintre de Vincent I, duc de Mantoue.* Gazette des Beaux-Arts, 1886. I, 483.)

La première pierre de l'église de l'Oratoire ou de Santa Maria in Vallicella fut posée au mois d'octobre 1575, par Alexandre de Médicis, archevêque de Florence. Le pape Clément VIII et ce prélat la dédièrent à la Nativité de la Vierge. Ils consacrèrent le maître autel à St. Grégoire pape et déposèrent solennellement sous cet autel les corps des Saints Martyrs Papias et Maurus, nobles soldats romains. Ces reliques se trouvaient auparavant dans la diaconie de St. Adrien. Lorsque le cardinal-infant Augustin les fit enlever de là, les ouvriers découvrirent les corps de Flavia Domitilla, vierge, Nereus et Achilleus, eunuques, ainsi que des époux Marius et Martha. Tous ces restes avec ceux des Saints Papias et Maurus étaient renfermés dans trois sépulcres différents portant d'anciennes inscriptions. Le cardinal Augustin obtint de Sixte V l'autorisation de transférer les corps des SS. Papias et Maurus dans l'église de l'Oratoire (1).

Après la consécration de l'église, qui eut lieu en 1599, on songea à l'orner et à pourvoir le maître autel d'un rétable. Rubens fut chargé d'exécuter ce dernier travail. Il fit figurer, dans son tableau, la Vierge à laquelle l'église est dédiée, Saint Grégoire pape, auquel le maître autel est consacré, et quelques-uns des Saints et Saintes dont les corps furent transférés à la nouvelle église ou découverts à l'occasion de ce transfert (2).

(1) Cogitare cœpit Augustinus infans cardinalis ut nostram ecclesiam ornaret; omnem operam ponere statuit ut Sanctorum Martyrum Papiæ et Mauri sacra corpora a diaconia St. Adriani, cujus eo tempore titularis erat, ad ecclesiam auctoritate apostolica transferrentur. Ad id porro hac movetur occasione : decreverant hujus ecclesiæ aram maximam pervetustam instaurare exornareque ; id ubi fieri cœptum reperiuntur fabris altare demolientibus nonnullorum insignium martyrum corpora nempe Flaviæ Domitillæ virginis, Nerei et Achillei eunuchorum, Marii et Marthæ conjugum ac demum Papiæ et Mauri, nobilium militum romanorum tribus distincta loculis cum vetustis inscriptionibus et Augustino Cardinali concessum est permissu Sixti V ut martyrum corpora Papiæ et Mauri in nostram ecclesiam transferrentur, quæ corpora in sacrario fuere deposita, ibi tantisper mansura dum et ipsa basilica et ara maxima quæ magnificis operibus exstructa est consecrarentur ; quæ tandem dedicatio superiore anno 1599 per Alexandrum Medicem S. R. E. presbiterum cardinalem, Florentiæ archiepiscopus celebrata est. *(Vita Philippi Neri auctore Antonio Gallonio romano.* Maguntiæ, 1606.)

(2) Sous le tableau du côté gauche, on lit l'inscription : Gregorio XIII Pont. Max. an. jub. MDLXXV mense octob. Alexander Medicis Florentiæ archiepiscopus lapidem primarium ritu solemni benedictum in fundamento hujus eccl. posuit. Clementi VIII Pont. Max. Alexander idem archiep. et S. R. E. Cardinalis hanc eamdem ecclesiam Deo in honorem Nativitatis B. Mariæ Virginis S. Gregorii Magni papæ altare quoq. majus consecravit corpora SS. Martyrum Papiæ et Mauri solemni item ritu sub eodem altari collocavit sacrasque indulgentias de more concessit. An. MDXCIX die XXIII maii.

Le 2 décembre 1606, le peintre écrivit une lettre à Annibal Chieppio, secrétaire du duc de Mantoue, dans laquelle il lui apprend qu'il a obtenu la commande d'un rétable pour l'église de Santa Maria in Vallicella, de Rome, appelé aussi Chiesa Nuova, appartenant aux pères de l'Oratoire et alors très célèbre et très fréquentée. Le Duc, ayant voulu le faire revenir à Mantoue, reçut de Rubens la demande de pouvoir rester encore pendant trois mois à Rome ou de pouvoir y retourner pour trois mois, au printemps prochain, afin d'achever le tableau commandé. L'autorisation de prolonger son séjour lui fut accordée. Six mois après l'avoir obtenue, Rubens était encore à Rome. Pendant ce temps, il avait fait le tableau pour la Chiesa Nuova. Le 9 juin 1607, il écrivit de la ville éternelle, que le duc de Mantoue le rappelait pour se servir de lui dans un voyage en Flandre. Son tableau ne pouvait encore être placé, parce que l'image sacrée de la Madone de la Vallicella, qui devait être posée au-dessus, ne pouvait être transportée qu'à la mi-septembre. Le peintre exprimait l'espoir que, le voyage de Flandre terminé, le duc le laisserait revenir pour un mois à Rome. Le voyage projeté n'eut pas lieu, mais dans les premiers jours de juillet 1607, le duc Vincent se rendit à Gênes et Rubens l'y suivit.

Le 2 février 1608, le peintre est de retour à Rome et écrit à Annibal Chieppio que son tableau du maître-autel de la Chiesa Nuova a réussi au gré de tout le monde, mais qu'il est exposé dans un trop mauvais jour pour le laisser là. Il désire le remplacer par un autre tableau peint sur pierre ou sur une autre matière qui ne produisit point les reflets malencontreux de la toile. Rubens offrit le premier tableau en vente au duc de Mantoue et le crut digne de prendre place dans la célèbre galerie de son protecteur. Il l'avait entrepris pour 800 écus, mais offrit de le laisser au prix qui conviendrait au duc. Rubens en parlant de son œuvre dit : « Pour que Votre Seigneurie soit bien informée il faut aussi qu'Elle sache que le sujet est magnifique par le nombre, la grandeur et la variété des figures de jeunes hommes et de jeunes femmes somptueusement habillées ; et, bien qu'ils soient tous des saints, ils n'ont cependant point de signe particulier ou d'attributs tels qu'on ne les puisse appliquer à tout autre saint de semblable qualité. En somme, je suis certain, que le voyant Leurs Altesses en seront aussi absolument contentes que le nombre infini de personnes que l'ont vu à Rome. » Le duc n'accepta point la proposition de Rubens. Le tableau lui resta ; il l'emporta à Anvers et le plaça plus tard, le jour de St. Michel de l'année 1610, sur le tombeau de sa mère, qu'il destinait à servir un jour de sépulture à sa femme Isabelle

Brant et à lui-même. Ce tableau, représentant St. Grégoire et quatre autres saints invoquant la Vierge, se trouve actuellement au musée de Grenoble.

Les pères de l'Oratoire permirent à Rubens de varier à son gré la composition primitive dans le rétable nouveau qu'il allait faire pour leur église. Au lieu d'un seul tableau, il en fit trois : celui que nous venons de décrire pour le maître autel ; le second, à droite de l'autel, dans le chœur, représentant Saint Grégoire pape, Saint Maur et Saint Papien, martyrs ; le troisième, à gauche, figurant Sainte Domitille, Saints Nérée et Achillée.

Le 28 octobre 1608, Rubens écrivant au duc de Mantoue pour lui faire savoir que la nouvelle de la maladie de sa mère le rappelle dans sa patrie, lui apprend en même temps que les trois grands tableaux pour la nouvelle église à Rome sont terminés. Il les appelle la moins mal réussie des œuvres de sa main. « Les ornements de marbre ne sont pas finis, dit-il, et l'œuvre est peinte sur pierre. » (1)

Le 25 octobre 1608, il reçut deux cents ducats en acompte sur ces trois tableaux (2).

En donnant quittance de cette somme, Rubens mentionne sur le reçu que, des trois tableaux du chœur de S. Maria in Vallicella, celui du milieu lui sera payé selon l'évaluation de deux experts à nommer un de chaque côté. Cette somme lui sera comptée immédiatement après l'évaluation, mais on en défalquera 50 écus que Rubens abandonne et 300 écus qu'il a déjà reçus du cardinal Serra. Les deux autres tableaux seront payés 200 écus chacun, 100 immédiatement et les 300 autres en trois années, à raison de cent écus par an (3).

(1) ARMAND BASCHET : *Rubens, peintre de Vincent I, duc de Mantoue* (Gazette des Beaux-Arts. Année 1867, I, p. 314 et 318 ; 1868, I, p. 482 et 490).

(2) Comptes des administrateurs de l'église de Ste. Marie en Vallicelle.

25 octobre 1608. La chiesa deve dare ducati doicento moneta pagata al signor Pietro Paulo Rubeneo fiamingo pitore sono a buon conto di quello se li deve per la pittura del coro.

A di 1° Aprile 1612. Al signor Pietro Paolo Rubens pittore et per esso di suo ordine per la lettera scritta all' Ill° Sig. Cardinale Serra d'Anversa li 2 di marzo prossimo passato, al signor Giacomo Haze scudi 80 di moneta sono per resto et intiero pagamento di pittura de tre quadri in chiesa nostra. (A. BERTOLOTTI : *Artisti belgi ed olandesi a Roma.* Firenze, 1880. P. 186).

(3) A di 25 Ottobre 1608. Roma. Io Pietro Paolo Rubens ho ricevuto da' Padri della Congregatione dell'Oratorio di Roma, scudi ducento di moneta (a giuli dieci per scudo) li quali sono a buon conto del pagamento che mi si deve per tre quadri, quali io ho depinto nel coro della lor chiesa, cioè uno per l'altar maggiore, e duoi uno per parte del detto

Le tableau du milieu fut taxé par les deux experts à 330 écus, le 29 décembre 1609 (1).

Le 18 septembre 1610, il reçut encore 100 écus par l'entremise du cardinal Serra. Par lettre du 2 mars 1612, il pria le même prélat de payer ce qui lui restait dû à Jacques de Haze (2). Le 31 mars suivant, celui-ci reçut du père Jules César de l'Oratoire, 80 écus pour reste du compte de ces tableaux (3).

coro ; quali tre quadri mi si devono pagare, uno, cioè quello di mezzo, secondo che da duoi gentilhuomini da eleggersi uno per parte, sarà stimato : subito fatta la stima, detrattone però scudi cinquanta di moneta che io li rilasso da detta stima, scudi trecento simili che m'ha pagati a detto effetto Monsignor Illustrissimo Serra, e l'altri duoi quadri mi si devono pagare d'accordo scudi duccento l'uno, dopo tre anni a venire, cento scudi ogni anno, e cento subito simili. — Et in fede ho scritto e sottoscritto la presente quittanza di mano propria.

Io PIETRO PAOLO RUBENS.

Io GIOVANNI MARIA FERRARESI fui presente a quanto di soppra.

Io GIOVANNI PASSINI fui presente a quanto di soppra.

E a di 18 settembre 1610 si pagarono all'Illustrissimo signor Cardinale Serra per conto del signor Rubens scudi cento.

(ALEX. PINCHART : *Bulletin Rubens*. I, 111. — Dr ALBERT VON ZAHN : *Journal des Beaux-Arts*, 1867. P. 101.)

(1) Mols donne la traduction de la quittance de Rubens et ajoute : « Le tableau du maître autel a été taxé par deux experts à trois cent ducatons, le 29 décembre 1609. »

(2) Illustrissimo Signore. Havendo inteso per l'amorevolissima sua del 9 di febrajo come Vostra Signoria Illustrissima era per rimettere quei poci denari della Chiesa Nuova, m'è parso bene levarli questo fastidio colla occasione di un amico mio chiamato Jacomo de Haze, portatore di questa presente polizza, al quale ho dato commissione di comprarmi non so che bagattelle in Roma. Perciò supplico V. S. Illma sia servita di farli pagare, con commodità sua, li suddetti denari senza ch'egli sappa niente della Chiesa Nuova, ne habbia da trattar con quelli Padri. Mi perdoni del fastidio, et mi conservi V. S. Illma nella sua bona gracia, alla quale io humilmente baceró le mani. D'Anversa, alli 2 di marzo 1612.

Di V. S. Illma

Devotissimo servitore,

PIETRO PAOLO RUBENS.

Au dos : All' Illmo Signor mio colendissimo il Cardinale Serra, in Roma.

(PINCHART. *Ibid.*)

(3) Io Jacomo de Hase soprascritto ho ricevuto dalli Padri della Giesa Nova per mano del padre Julio Sesaro scudi ottanto de moneta, per resto et intero pagamento di quanto doveva avere il signor Pietro Paulo Rubens de' tre quadri fatti en la detta Giesa. Et in fede ho fatto la presente. In Roma, questo di ultimo de marzo 1612.

Io JACOMO DE HAZE mano prop.

(*Ibid.* P. 112.)

Dans la vente de la collection Mariette, 1775, un dessin à la plume, lavé de bistre, premier projet de ce tableau, fut vendu 40 fr. Ce dessin appartient actuellement à la collection Albertine de Vienne n° 411.

Le musée de Grenoble possède également un dessin de cette composition.

206. LA MADONE.

(La Vierge aux fruits.)

Le musée de Dresde (n° 941) possède une « Vierge avec l'enfant et des anges qui apportent des fruits » (Cuivre. H. 75, L. 57). Le tableau est désigné comme étant de l'école de Rubens. Il fut gravé plus d'une fois sous le nom du maître. On y voit la Vierge, assise sous un pommier ; ayant sur ses genoux l'enfant qui d'une main lui tend une pomme, tandis que de l'autre il prend des fruits dans une corbeille, remplie de raisins, de figues et de poires, que lui apporte un petit ange. Un ange plus grand se tient auprès de son compagnon et prend une grappe de raisins. Un angelet s'est suspendu à une branche de l'arbre. Par terre gisent des fruits et des fleurs.

Gravures : S. 75, Alex. Voet, junior ; 76, Anonyme (Alex. Voet exc.), en sens contraire de la précédente ; 77, von Sintzenich, Berlin, 1801 ; 78, von Sintzenich, Munich, 1803, en manière noire.

Il y a des différences entre la gravure de Voet et le tableau de Dresde. Ce dernier est raccourci en haut et à gauche ; dans le coin inférieur, à droite, il y a des fleurs qui manquent dans l'estampe de Voet et le tas de fruits, à gauche, est différent.

Il est possible que le modèle gravé par Voet fût une œuvre de Rubens, qualité à laquelle ne saurait prétendre le tableau du musée de Dresde.

207. LA MADONE AVEC DES SAINTS.

(La Vierge avec St. Jérôme, St. Georges et plusieurs autres saints et saintes.)

Anvers. Église Saint Jacques. Autel de la chapelle mortuaire de Rubens.
Panneau. H. 221, L. 195.

La Vierge est assise, à droite, sur un siège de marbre, ayant un dossier fort élevé qui forme une niche recouverte de feuillage taillé avec soin. Elle se penche en avant pour mettre l'enfant à portée du saint le plus rapproché ; elle passe la main sous la poitrine de Jésus pour le

soutenir. L'enfant, tout nu, donne sa main à embrasser à un cardinal à cheveux blancs, en camail rouge et en rochet.

Marie est la plus gracieuse et la plus élégante figure que l'on puisse imaginer ; ses traits sont empreints d'une noble aménité. Ses cheveux sont d'un brun clair ; elle porte un fichu de gaze et une draperie bleue.

Derrière le cardinal se tiennent debout trois jeunes femmes. La première est vue toute entière, ses cheveux châtains sont dénoués et tombent sur son épaule et sur son dos nus. Sa chemise a glissé de ses épaules et laisse à découvert la moitié du dos et la poitrine jusqu'au-dessous des seins. Elle porte un jupon de soie noire et tient dans la main droite une fiole à parfums qui nous la fait connaître comme Ste. Marie Madeleine. De la seconde femme, on voit la tête ; de la troisième, seulement une partie de la figure. Ste. Marie Madeleine a peu d'expression ; d'un air impassible et somnolent elle regarde l'acte de dévotion du Cardinal. La seconde femme a sur sa jolie figure un gracieux sourire ; la troisième est plus avenante encore. La première des trois ressemble à Isabelle Brant, la seconde à Hélène Fourment, quoique ces ressemblances soient bien vagues et ne soient pas plus prononcées que celles que nous constatons, sur la plupart des tableaux, entre ses deux épouses et les figures des femmes.

Derrière elles, à l'extrême gauche, se trouve St. Georges, tête nue, levant fièrement la bannière et portant une cuirasse entière, sur laquelle une écharpe rouge est nouée autour des reins et une petite cotte jaune qui descend sur le haut des jambes. A ses pieds gît le corps mort du dragon, la gorge percée d'une lance dont le bois s'est cassé. En avant de la Vierge, un genou en terre, se trouve St. Jérôme. C'est un vieillard vigoureux, aux cheveux et à la barbe blanche, à la peau brune, le torse nu, et portant pour tout vêtement une draperie foncée d'un ton rouge-brun, qui lui descend de l'épaule sur le bas du corps. Le saint lève de la main droite une banderole et tient de la main gauche un gros livre qu'un petit ange ailé l'aide à porter. Il est agenouillé sur le lion, son fidèle compagnon.

La scène se passe sur une terrasse, séparée du paysage voisin par une balustrade ; le siège de la Vierge est élevé de quelques degrés au-dessus du pavé.

Dans le ciel, on voit flotter de petits nuages argentins et cotonneux, dans lesquels planent quatre anges ; deux d'entre eux tiennent une couronne au-dessus de la tête de la Vierge, un troisième tient un flambeau allumé.

Le tableau, considéré dans son ensemble, est loin d'être d'une composition

heureuse. La Vierge est belle et les trois jeunes femmes le sont également, quoiqu'à un moindre degré ; mais la Madeleine déplaît par sa pose rigide, son expression sans vie, la manière trop indécente dont sa toilette est arrangée. Le Saint Georges a bien plus la tenue d'un chevalier qui va pourfendre un ennemi que d'un personnage céleste figurant dans une « Sainte Conversation » ; le Saint Jérôme a un mouvement si violent et un geste si peu approprié à la circonstance que l'on ne comprend point ce que le peintre a voulu exprimer par cette pose déplaisante. Ces fougueuses figures d'hommes, à côté des placides figures de femme, font un contraste frappant, mais sont entièrement étrangères à l'action principale et n'y appartiennent ni de corps, ni d'esprit. C'est le dernier mot de la témérité, à laquelle se laissa entraîner Rubens, n'obéissant plus qu'à sa fantaisie personnelle, se fiant, pour tout oser, à la sûreté de sa main et à la magie de son pinceau.

Mais quel art incomparable, quelle science merveilleuse de la palette dans cette œuvre de ses derniers jours ! Si, par sa composition, elle dépasse les bornes de l'audace justifiable, par son exécution, elle constitue le panneau le plus étonnant, le plus éblouissant que le grand maître ait crée, le plus merveilleux peut-être que l'art de la peinture ait produit. La plume est impuissante à décrire le jeu magique des nuances et des lumières. Nulle ligne tranchante, nulle masse compacte de couleur : tout est habilement fusionné par des transitions lentes, des reflets multiples ; les contours sont noyés, la légèreté du pinceau tient du prodige. Et néanmoins les effets sont exactement rendus ; la chair brune et desséchée du St. Jérôme, les membres moelleux et frais des anges, la beauté des femmes, l'énergie de l'homme : tout cela est exprimé quoiqu'on ne sache trop comment le peintre y est parvenu.

L'harmonie qui règne dans cette œuvre prestigieuse est égale à la hardiesse de la facture. L'arrière-plan est noyé dans une douce et chaude pénombre sur laquelle la blanche chair de la Madeleine, la teinte vigoureuse du St. Jérôme et les reflets éclatants de la cuirasse de St. Georges ressortent en taches lumineuses, habilement raccordées au fond d'une clarté tempérée, comme celle d'un crépuscule de soir d'été.

Quelle différence entre ce travail et ceux d'un quart de siècle plus tôt ! Il faut le comparer à un chef-d'œuvre de cet autre temps, la *Descente de Croix,* pour voir le chemin qu'a parcouru le maître en trente ans. Dans la merveille de sa première époque, des contours nets, des masses de couleurs unies et hautes de ton, une lumière vive et claire, des ombres fortes et bien

tranchées ; dans le travail des derniers jours, une lumière chaude, des ombres transparentes, des lignes effacées, des couleurs rompues et reflétées à l'infini.

Quel motif a guidé le peintre dans le choix des personnages de cette composition ? Pourquoi a-t-il préféré tels saints à tels autres ? Il nous serait impossible de le dire.

Nous ne voyons pas quel lien réunit, dans un même cadre, St. Jérôme, St. Georges, Ste. Marie Madeleine, le Saint Cardinal et les deux Saintes. Nous ne pouvons admettre la tradition rapportant que, sous les traits de St. Jérôme, Rubens ait voulu représenter le Temps, que la Marie Madeleine rappellerait Isabelle Brant et la sainte, à côté d'elle, Hélène Fourment, que, sous les traits du saint Cardinal, le père de Rubens, et, sous ceux de St. Georges, lui-même figureraient dans le tableau. La ressemblance des deux femmes du maître avec les saintes n'est pas nettement accusée et nous ne possédons aucun portrait authentique de son père. Le peintre a prêté au St. Georges ses propres traits ; mais il n'y a presque aucune de ses œuvres où il ne se soit reproduit parmi les personnages. C'était sa manière ordinaire de les signer.

Nous croyons plutôt que Rubens a mis autant de liberté et de hardiesse dans la composition que dans l'exécution du tableau et que ce sont des motifs pittoresques seuls qui ont déterminé son choix. Un St. Jérôme au buste nu et hâlé, hardiment jeté, un St. Georges, fièrement campé, avec sa cuirasse éclatante et sa bannière flottante au vent, une Marie Madeleine pénitente, l'épaule et la gorge découvertes, étaient à ses yeux les motifs les mieux appropriés pour former les points saillants dans sa peinture audacieuse.

Par sa carnation chaude et rosée, la Vierge rappelle celle du *St. Ildephonse ;* une grande analogie se remarque entre la Madeleine et la Salomé du *Banquet d'Hérode ;* le Saint Cardinal rappelle par sa pose le Saint Ildephonse, dans le triptyque de ce nom.

Il est certain que le tableau est un des derniers que Rubens exécuta, qu'il le peignit entièrement de sa main et le destina à orner sa chapelle sépulcrale. Il s'est représenté lui-même dans le Saint Georges sous des traits amaigris et flétris, signes de son âge avancé, de sa santé délabrée.

Quelques jours avant sa mort, ses enfants s'adressèrent à lui pour lui demander s'il consentait à se faire bâtir une chapelle sépulcrale dans l'église de St. Jacques. Il leur répondit avec sa modestie native que, si sa veuve, ses enfants majeurs et les tuteurs de ses enfants mineurs trouvaient qu'il eût mérité un pareil monument, ils pouvaient faire bâtir la chapelle, sans

y mettre de lui aucune autre œuvre que la Vierge avec l'enfant Jésus sur le bras, accompagnée de plusieurs saints, ainsi qu'une statue de la Vierge (1).

Le 25 novembre 1641, les heritiers firent accord avec le curé et les marguilliers de l'église St. Jacques touchant la construction de cette chapelle et dépensèrent à cette occasion 21 florins payés par la mortuaire. Le 16 décembre 1641, les Bourgmestre et Échevins de la ville d'Anvers approuvèrent cet accord. La chapelle coûta 5000 florins, sans compter 230 florins pour le caveau, 174 florins pour les verrières et 102 florins pour d'autres frais.

Cette somme fut acquittée à la fin de 1644. C'est donc vers cette date que le rétable doit avoir été posé. A la même époque, le corps de Rubens fut transféré de son tombeau provisoire dans le caveau définitif (2).

Le tableau fut transporté à Paris, en 1794, et on l'exposa pour la première fois le 7 avril 1799, au Musée central des arts. En 1801, il fut renvoyé à Anvers et placé à l'école centrale du Département des Deux-Nèthes. En 1815, on le restitua à la chapelle mortuaire de Rubens. De 1805 à 1815, une copie faite par Nicolas Delin le remplaça (3).

Au-dessous du rétable, sur une plaque de marbre surmontée des armes de Rubens-Fourment, se lit l'inscription suivante : « Domina Helena Formentia vidua ac liberi Sacellum hoc, Aramque ac tabulam, Deiparæ cultui consecratu' Memoriæ Rubenianæ L. M. Poni Dedicarique Curarunt. »

Au-dessus de l'autel se trouve encore la Vierge de Faydherbe, statue de grandeur naturelle, représentant Marie, la poitrine percée d'un glaive, la main droite sur le cœur, la gauche légèrement étendue.

(1) Verthoonen met alle eerbiedinge de momboiren van de minderjarighe kinderen van wylen Heer Pedro Paulo Ruebens, in synen leven ridder, edelman van den huyse van Hare doorluchtichste Hoocheyt etc , daer moeder af is vrouwe Helena Fourment, hoe dat deselffve Heer Ruebens wylen, eenighe daghen voor syne afflyvicheyt hun *(lisez :* hem) aengediendt synde dat hy tot syne begraeffenisse ende van syne naercomelingen in de prochie van St. Jacobs, alwaer hy syne begraeffenisse gecosen had, soude doen bouwen eene cappelle, daerop (naer syne ingeborene zedichheyt) geantwoordt heeft, dat vindende syne weduwe, meerderjarige sone ende de momboiren van syne minderjarighe kinderen, dat hy soodanige gedenckenisse soude verdiendt hebben, sy de voorseyde cappelle souden doen bouwen, sonder andere syne ordonnancie ende in sulcken val daertoe ghebruycken eene schilderye van Onse Lieve Vrouwe met het kindeken Jhesu op haren arm, vergeselschapt met verscheyden Heyligen etc. ; ende noch een beldt van Onse Lieve Vrouwe van marmeren steen. (P. GÉNARD : *Bulletin des Archives d'Anvers.* II, 168.)

(2) P. GÉNARD : *Ibid.* II, pp. 133, 145, 146, 170.

(3) THÉOD. VAN LERIUS : *Notice des œuvres d'art de l'église St. Jacques, à Anvers.* Borgerhout, 1855. P. 121.

La collection Albertine, de Vienne, possède un dessin de Rubens, d'après l'*Adoration de la Vierge* du Corrège. Le maître a emprunté à cette composition l'idée de la pose du St. Georges.

Le musée de Weimar possède un dessin représentant la tête du St. Jérôme qui figure dans notre tableau.

Gravures : V. S. 48 (Histoire et allégories sacrées), P. Pontius ; 49, Remoldus Eynhoudt ; 50, Jos. Wildiers ; 51, Paul Pontius (sans le St. Georges, le dragon et l'ange à la palme) ; 52, Anonyme (Gasp. Huberti exc.). Non décrit: Van den Kerckhoven et Carl Mertens, lithographies ; Adolphe de Mol, eau-forte.

La gravure de Pontius donne le tableau sensiblement agrandi de tous les côtés. Comme ces agrandissements sont très rationnels, il est probable que le panneau primitif était plus grand et fut réduit pour le faire cadrer avec le rétable ou, du moins, en existait-il une esquisse conforme à la gravure de Pontius.

Smith (Cat. II, page 30) et, après lui, l'éditeur du texte anglais du catalogue des œuvres d'art vendues dans la mortuaire de Rubens remarquent que le tableau placé sur l'autel de la chapelle mortuaire du peintre est celui qui est mentionné dans ce catalogue sous le n° 84. « La Vierge avec St. George et autres saints, dans un paysage. (1) » Il n'en est rien. Le n° 84 fut acheté par le roi d'Espagne, au prix de 880 florins.

Voir planche 70.

208. MADONE ET SAINTS.

(La Vierge avec St. Georges et autres Saints dans un paysage.)

ans le catalogue des œuvres d'art trouvées dans la mortuaire de Rubens, se rencontre, sous le n° 84, une *Vierge avec St. George et autres Saints,* Cette pièce fut vendue à Philippe IV, pour 880 florins (2).

Dans l'inventaire des tableaux appartenant aux rois d'Espagne, dressé en 1686, nous trouvons une peinture de 2 verges de haut et 1 1/2 de large, représentant la Vierge, Saint Joseph, Saint Georges et des Saintes de la

(1) DAWSON TURNER : *Catalogue of the works of art in the possession of sir Peter Paul Rubens at the time of his decease.* Seconde édition. 1839. P. 6.

(2) Een stuck van Ons Lieve Vrouwe met St. Joris geteeckent n° 84 voor de somme van fl. 880. (P. GÉNARD : Comptes de la mortuaire de Rubens. *Bulletin des Archives d'Anvers,* II, 85.)

main de Rubens. Dans l'inventaire de 1700, le même tableau est évalué à 150 doublons (1). Depuis lors, il a disparu.

209. LA VIERGE RECEVANT L'HOMMAGE DE QUATRE PÉNITENTS ET D'AUTRES SAINTS.

Cassel. Musée, 187.
Toile collée sur bois. H. 257, L. 202.

A droite du tableau, sur une estrade recouverte d'un tapis multicolore, la Vierge est assise sous un rideau jaune suspendu entre deux colonnes. Elle porte une robe rouge et une draperie bleue. Sur son genou replié, elle tient l'enfant debout. A côté d'elle se trouve le petit St. Jean couvert d'une peau de brebis et accompagné de son agneau qui est couché à terre. Devant elle, l'enfant prodigue est agenouillé, le dos énergiquement éclairé, le milieu du corps entouré d'une draperie verte. Derrière lui, Marie Madeleine s'incline humblement devant la Vierge. Dans le fond, on aperçoit St. Augustin et le roi David. A gauche, St. Georges, St. François et St. Dominique.

St. Augustin croise les mains sur la poitrine ; le roi David porte une couronne ; St. Georges tient un drapeau ; St. François et St. Dominique sont vêtus des habits de leurs ordres. Les accessoires, notamment le mouton, le tapis, les draperies sont le travail d'un élève ; Rubens a peint le fils prodigue et la Madeleine ; il a seulement retouché les chairs des autres personnages. Sur les principales draperies, il a jeté les points lumineux.

L'enfant prodigue est d'une peinture vigoureuse, ainsi que les têtes de St. François et de St. Dominique. La Vierge, l'enfant Jésus et le St. Jean ont des traits bien insignifiants. Ceux de la Madeleine et du St. François expriment une componction profondément sentie. David est remarquable par sa douleur muette et concentrée. Le groupe, formé par le fils prodigue et la Madeleine et encadré par les autres saints, est d'une composition aisée et réussie.

La rangée des personnages les plus rapprochés de la Vierge se compose de quatre pénitents célèbres dans l'histoire sainte : le fils prodigue, Marie Madeleine, David et St. Augustin. Dans une autre œuvre (Munich, Pinacothèque, 746), Rubens, ayant à faire figurer quatre pénitents, choisit Marie Madeleine,

(1) CRUZADA VILLAAMIL : *Rubens diplomatico Español*, 343-344.

David, St. Pierre et le bon larron. Les deux premiers de ces quatre personnages présentent des analogies dans les deux tableaux. Nous ne saurions donner de raison plausible pour expliquer la présence des trois saints qui, dans la présente composition, se trouvent à gauche.

Le tableau date de 1620 à 1625, de la même époque que la galerie de Médicis.

En parcourant les inventaires du musée de Cassel, nous l'avons trouvé mentionné pour la première fois, parmi les œuvres de Rubens, en 1819. Le catalogue manuscrit de 1816 ne le cite point. Nous croyions donc, avec le directeur actuel de la galerie, M. Eisenmann, que l'œuvre y était entrée entre 1816 et 1819. Plus tard, cependant, notre collègue de Cassel eut l'obligeance de nous écrire que des recherches nouvelles lui avaient fait découvrir qu'elle se trouvait dans la galerie grand-ducale depuis 1749, mais que, dans l'inventaire de cette année, elle figurait sous le nom de Van Dyck et sous le titre des « Sept péchés mortels ». Elle a conservé cette attribution et ce titre jusqu'en 1819.

Le tableau est mentionné dans le catalogue des œuvres d'art délaissées par Rubens sous le n° 160 et la dénomination « Les Pécheurs repentis, grande pièce. » Le texte anglais dit : « Une grande pièce de Madeleine, sur toile collée sur panneau. »

Rubens a donné au St. Dominique les traits du père Ophovius qui passe pour avoir été son confesseur.

Le musée Germanique de Nuremberg (Tableaux, 276) possède une ancienne copie de ce tableau, à laquelle Rubens n'a pas touché.

Le musée de Hanovre en possède une autre dans laquelle le fils prodigue manque.

Dans la collection de Jullienne (Paris, 1767), on vendit pour 480 fr. une Vierge assise dans une niche et tenant l'enfant Jésus. Huit figures les accompagnent ; on y distingue d'un côté un évêque et de l'autre la Madeleine qui se prosterne. Tableau peint sur bois, de douze pouces six lignes de haut, sur dix-neuf pouces de large.

Gravure : V. S. (Nouveau Testament) 101, W. Unger (tirée de *Zeitschrift für bildende Kunst,* 1870, p. 203).

Photographie : F. Hanfstaengl.

---

210. LA VIERGE RECEVANT L'HOMMAGE DE QUATRE PÉNITENTS ET D'AUTRES SAINTS.

St. Pétersbourg. Musée de l'Ermitage, 541.
Toile. H. 274, L. 214.

Composition identique à celle du tableau de Cassel, excepté que, dans la toile de St. Pétersbourg, le roi David ne porte pas de couronne, mais un capuchon, et qu'entre la Madeleine et l'enfant Jésus, on voit un enfant qui donne la main au bambino.

Travail d'élève, retouché rapidement par le maître. Le tout peint d'une manière assez rude, à la même époque que le numéro précédent.

Photographie : A. Braun.

211. LA VIERGE DONNANT UN ROSAIRE A ST. DOMINIQUE ET A D'AUTRES SAINTS.

St. Pétersbourg. Musée de l'Ermitage, 540.
Toile. H. 207, L. 155.

La Vierge trône sur un nuage, la tête entourée d'une gloire. Elle porte une robe rouge et une draperie bleue à doublure blanche. D'une main, elle tient l'enfant Jésus debout sur ses genoux, de l'autre, elle remet un chapelet à St. Dominique. Derrière celui-ci, St. Thomas d'Aquin étend la main pour l'obtenir également. Sur le devant sont agenouillés trois personnages : un pape vêtu d'une chape richement brodée d'or, la tiare posée devant lui, Ste. Catherine de Sienne, reconnaissable à la couronne d'épines qu'elle porte, embrassant les pieds de la Vierge, et un autre saint qui, dans l'attitude de la prière, lève le bras en demandant le rosaire. A droite sont debout un évêque, St. Isidore, tenant sa crosse, et un roi portant la cuirasse sous un manteau rouge à pèlerine d'hermine.

Il est à supposer que le pape agenouillé représente St. Pie V, qui était dominicain et institua la fête de Notre-Dame du Rosaire, en souvenir de la victoire de Lépante. Le prince debout à droite est St. Ladislas, roi de Hongrie, connu par sa dévotion pour le rosaire.

Le travail est fort timide ; il a été fait par un élève (Van Diepenbeeck ou Quellin) et sommairement retouché par le maître, qui y a posé quelques

points lumineux. L'inspiration manque, c'est visiblement une œuvre de fabrique. La date est incertaine ; elle tombe probablement entre 1630 et 1632.

Le tableau provient du maître autel de l'église de l'Ermitage, à Lierre, appartenant aux Dominicains. Il fut vendu, en 1767, au comte de Cobenzl, dont la collection passa en Russie.

Gravure : V. S. 161, Adrien Lommelin. Dans la gravure de Lommelin, l'enfant Jésus tient aussi un rosaire.

212. LA VIERGE INVOQUÉE PAR DES SAINTS ET PAR ALBERT ET ISABELLE.

Tableau brûlé dans le bombardement de Bruxelles, en 1695. Il ornait à cette époque l'autel de la chapelle du rosaire, dite des Espagnols, dans l'église des Dominicains. Dans sa *Vie de Rubens,* Bellori le cite parmi les principaux ouvrages du maître. Il s'en est conservé une copie dans la galerie du duc de Marlborough, à Blenheim.

212I. LA VIERGE INVOQUÉE PAR DES SAINTS ET PAR ALBERT ET ISABELLE.

Blenheim. Galerie du duc de Marlborough.
Panneau. H. 66, L. 51,5.

La Vierge, assise sur un trône au milieu du tableau, donne le rosaire à St. Dominique, St. Jacques et St. Thomas d'Aquin, qui se trouvent à gauche. L'enfant Jésus, debout sur les genoux de la Vierge, place sa main sur la tête de la Madeleine, qui embrasse les pieds du Sauveur. Ste. Catherine de Sienne et St. François se tiennent à droite. Quatre petits anges distribuent, dans la partie inférieure, des chapelets à trois personnages agenouillés, les archiducs Albert et Isabelle et le roi Philippe III.

C'est une esquisse trop avancée et d'une facture trop timide pour être de la main de Rubens. Elle nous paraît être le travail d'un de ses élèves.

Cette pièce, mise en vente, avec le reste de la collection de Blenheim, le 24 juillet 1886, fut rachetée par le duc de Marlborough, au prix de 1510 livres sterling.

Dans le cabinet Wuyts, à Anvers, il y a une esquisse du même sujet différemment traité, attribué avec moins de fondement encore à Rubens.

213. LA VIERGE DONNANT LE SCAPULAIRE A ST. SIMON STOCK.

La Sainte Vierge, debout, tient l'enfant Jésus et donne le scapulaire à St. Simon Stock, carme, qui est agenouillé à ses pieds.

Gravure : V. S. 162, P. de Jode.

214. LA VIERGE ENTOURÉE DE PLUSIEURS SAINTS ET SAINTES.

Anvers. Maître autel de l'église St. Augustin.
Toile. H. 564, L. 401.

La Vierge trône sur une espèce de piédestal, vers lequel conduisent, à droite et à gauche, plusieurs degrés. Derrière elle se tient St. Joseph ; à droite, on voit St. Jean-Baptiste qui montre le ciel et près duquel deux anges conduisent un agneau. A gauche se trouve St. Paul appuyé sur un glaive et St. Pierre avec les clefs.

Sur les genoux de la Vierge est debout l'enfant Jésus ; il se penche fortement vers Sainte Catherine et lui passe un anneau au doigt, contractant ainsi avec elle un mariage mystique. La sainte, sous les traits d'une toute jeune fille, est agenouillée aux pieds de la Vierge et embrasse la main de son divin époux. Derrière elle, un petit ange tient une branche de roses. Dans le haut des airs, trois autres anges apportent des couronnes des mêmes fleurs.

A gauche du piédestal, à mi-hauteur, se trouve un groupe de quatre saintes : Ste. Madeleine, à l'air affligé, Ste. Claire de Montefalco, qui tient des balances, Ste. Apolline, qui serre des tenailles sur le cœur et donne la main à Ste. Agnès, qui est suivie de son agneau.

Au bas des degrés, on voit St. Georges, portant une cuirasse d'acier et tenant une bannière rouge ; son pied est appuyé sur le dragon. Il parle à St. Sébastien, posé de front sur l'avant-plan et tout nu, n'ayant qu'un linge autour des hanches. D'une main, ce dernier saint tient la palme du martyre, l'autre repose sur un carquois plein de flèches. Au milieu, vu de dos, St. Guillaume d'Aquitaine, tenant l'écusson à l'aigle et la palme. A droite, on reconnaît St. Augustin portant la crosse et le cœur, St. Nicolas de Tolentin ayant un pain à la main, St. Laurent, en habit de diacre, appuyé sur son gril. Tous les saints, à l'exception de Ste. Apolline et des Saints Sébastien et Georges, dirigent le regard vers la scène du mariage mystique.

Le fond, dans le haut du tableau, est occupé, à gauche, par un temple de style corinthien vu de biais ; à droite, par le ciel parsemé de légers nuages, que perce un rayon de lumière. Une draperie rouge est enroulée autour d'une colonne du temple et traverse l'air pour se rattacher dans le coin du tableau, à droite, à un point invisible.

Le ton du tableau est extrêmement doux et mat, sans couleurs vives, sans lumière brillante. Un brouillard semble le voiler et le ternir et, si nous ne savions qu'il a été restauré il y a peu d'années, nous croirions qu'il a besoin d'être nettoyé. Il est certain que son éclat a beaucoup souffert et que la fleur du tableau, qui a dû être exquise, a été fanée. Les anciens témoignages sont unanimes à vanter la beauté du coloris, les anciennes gravures le représentent comme une œuvre toute brillante. Sir Joshua Reynolds disait encore, à la fin du siècle dernier : « J'étais tellement frappé par la splendeur du coloris qu'il me semblait n'avoir jamais vu pareille puissance déployée dans les arts. »

De tout cela, il ne reste qu'une douce et fine lumière voilée et tamisée sur de riches draperies, de beaux corps nus, dont les teintes, vives jadis, ont été amorties et s'harmonisent dans une gamme de tons voilés qui plaisent et charment encore. Nul point ne ressort dans la peinture. La draperie rouge du haut, la robe rouge et bleue de la Vierge, la bannière rouge de St. Georges, les chasubles d'or de St. Augustin et de St. Laurent et surtout le beau corps nu de St. Sébastien forment les points les plus clairs, mais ne rompent pas le ton mat de l'ensemble.

La composition témoigne de la facilité prodigieuse de Rubens à agencer heureusement les lignes. A côté et autour de la Vierge, les saints sont disposés en cercle, descendant et remontant les degrés autour du piédestal, et remplissant la grande toile sans effort et sans encombrement. Les personnages ont des mouvements hardis, peut-être un peu trop recherchés; le St. Sébastien surtout fait étalage de son beau corps.

Le sujet du tableau, comme celui de beaucoup d'autres Saintes Conversations, est un assemblage bizarre de bienheureux de différentes époques qui n'ont entre eux qu'un rapport assez arbitraire. Ici, ce sont les patrons des confréries ayant leur siège dans l'église, qui sont réunis autour du trône de la Vierge.

Dans le St. Georges, Rubens s'est peint avec un air plus martial qu'il n'en possédait en réalité.

Impossible de distinguer, dans la demi-teinte que le tableau a prise, s'il

est entièrement de la main du maître ou non. Nous inclinons cependant à y reconnaître la collaboration d'un élève. La pâle blancheur des anges à droite et à gauche de la Vierge, l'embrouillement dans les chairs de St. Pierre et de St. Paul, sont les indices les plus clairs de l'aide que Rubens a invoquée. Les figures principales nous semblent plus pures.

Une lettre adressée à Mols par le Fr. Ignace Coenen, le 15 mai 1764, contenait un extrait du Diarium du Couvent par lequel il est établi que les trois tableaux de Rubens, Van Dyck et Jordaens que possède encore l'église des Augustins furent faits, par ordre du supérieur du couvent, en 1628 et que le premier fut payé 3000 florins (1). L'auteur de cette lettre croyait que ces retables avaient été placés au mois de juin 1628. Rubens partit pour Madrid le 21 août suivant ; cette œuvre est donc une des dernières qu'il termina avant sa grande mission diplomatique.

Le caractère de la peinture, aussi bien que le document que nous venons de citer, nous autorise à placer l'achèvement du tableau vers 1628.

Comme les inscriptions dans le chœur en font foi, les archiducs Albert et Isabelle posèrent la première pierre de cette partie de l'église, le 25 août 1615 ; le 11 septembre 1618, l'édifice fut consacré par l'évêque Malderus.

(1) Jules Guiffrey, dans son beau livre sur *Antoine Van Dyck* (Paris, 1882, p. 94), donne la traduction de la lettre d'Ignace Coenen, en affirmant que l'original en flamand de ce document existe dans les manuscrits de Mols, à Bruxelles. C'est dans les papiers de ce chercheur, conservés à Paris, que l'auteur doit avoir rencontré la pièce. Voici sa traduction :

« Monsieur, je trouve dans nos archives que le tableau de Saint Augustin a été peint par Van Dyck en 1628. Voici l'extrait de notre registre intitulé *Diarium Augustinianum* où il y a entre autres, folio 131 :

» 1628. Hoc anno procurata est pictura admodum elegans S^ti^ Augustini in extasi contemplantis divina attributa, a domino Van Dyck depicta, constitit 600 florenis.

» Item Martyrium S^tæ^ Apollinæ a domino Jordaens depictum.

» Item tabulam procuravimus insignissimam pro summo altari depictam a perillustri domino Petro Paulo Rubens ; estimata est 3000 florenis.

» Ainsi nous avons obtenu les trois tableaux en l'an 1628, et, par conséquent, ils ont été finis et placés cette même année, — et si je compte juste, au mois de juin, — d'autant plus qu'ils ont été expressément entrepris par nos ordres.

» Votre très humble serviteur,

» Fr. IGNACE COENEN, Prieur
des RR. PP. Augustins.

» Anvers, de notre couvent, le 15 mai 1764. »

Le tableau fut enlevé, en 1794, par les commissaires de la république française et restitué en 1815.

Gravures : V. S. 154 (Vierges), H. Snyers ; 155, Remoldus Eynhoudts.

La composition précédente a été souvent reproduite anciennement. Le musée de Madrid, n° 1624, possède une de ces copies fort soignées. Dans la mortuaire de Rubens, se trouvait (n° 248 du catalogue de la vente) : « une pièce semblable à celle qui est sur le grand autel à l'église des pères Augustins à Anvers faite aussi de P. P. Rubens même. » Le texte anglais dit : « A peice like the Alter Peice in the queere (choir) of St. Augustine's church ; made by the late Sr Peter Rubens. » Quoique la phrase ne soit pas très claire, nous croyons cependant qu'elle désigne le tableau de la mortuaire comme fait par Rubens. La pièce en question fut donnée à Don Francisco de Rochas, pour faciliter la vente des tableaux acquis par le roi d'Espagne (1).

Descamps cite trois esquisses existant de son temps (1753) en France, l'une chez M. de Voyer d'Argenson, l'autre chez M. de Jullienne et la troisième à Rouen, chez Descamps lui-même (2).

Voir planche 70bis.

214I. LA VIERGE ENTOURÉE DE PLUSIEURS SAINTS ET SAINTES.

Esquisse. Panneau. H. 59, L. 43.

SMITH (II, 646) signale, dans la collection du comte de Mulgrave, une esquisse magistrale de la même composition. Elle fut adjugée dans la vente Jac. de Roore, La Haye, 1747, à 85 florins ; dans la vente Jullienne, 1767, à 1000 francs ; dans la vente de Lyert, 1779, à 100 livres. Immédiatement après cette dernière, elle fut revendue, dit-on, au maréchal de Noailles, à 6000 livres.

---

(1) Aengaende het stuck schilderye n° 248 van Sint Augustyn (by bekennen van de contradicenten), den voors. sterfhuyse toebehoort hebbende, tselve is vereert aen den voors. Don Francisco de Rochas, tot het faciliteren van den voors. coop, dienende hier p. memorie. (P. GÉNARD : *La succession de P.-P. Rubens.* Bulletin des archives d'Anvers. II, 86.)

(2) DESCAMPS : *La vie des peintres.* I, 313.

214². LA VIERGE ENTOURÉE DE PLUSIEURS SAINTS ET SAINTES.

Berlin. Musée, 780.
Panneau. H. 79, L. 55.

Le musée de Berlin possède une réduction de ce tableau poussée trop loin pour être une esquisse. Cependant, elle est traitée d'une manière si franche et si large, qu'on se sent obligé de reconnaître la main du maître dans certaines parties et retouches. Peut-être est-ce ici l'œuvre donnée à Francisco de Rochas. Elle provient des châteaux royaux de Prusse.

214³. LA VIERGE ENTOURÉE DE PLUSIEURS SAINTS ET SAINTES.

Francfort. Musée, 128.
Panneau. H. 64, L. 49.

Ebauche première, de la main du maître, pour la composition précédente. Elle est en couleurs claires, plutôt indiquées que posées. Dans le bas du panneau, sont marquées des divisions de 1 à 12, qui ont dû servir à faciliter le transport de la composition sur la toile. Au-dessus de St. Pierre et de St. Paul, on distingue encore les restes des noms de ces saints.

L'esquisse provient de la collection de M. Staedel, le fondateur de la galerie de Francfort.

La Vierge et l'enfant avec Antoine Goubau et sa femme.

Tours. Musée, 174.

Voir : Portraits de Goubau et de sa femme.

La Vierge et l'enfant avec St. Antoine et St. Joseph.

Henri Van Balen, le peintre anversois, contemporain de Rubens, possédait de lui « la Sainte Vierge avec St. Joseph et St. Antoine » (1).

(1) Th. Van Lerius : *Biographies d'artistes anversois*. II, 324.

Une composition où figurent ces deux saints se trouvait, suivant Ponz, dans l'église des Dominicains à Loeches près de Madrid.

Dans son Catalogue raisonné de l'œuvre de Rubens, Smith a donné place à de nombreuses Madones gravées par Bolswert ou par des anonymes, notamment sous les n°s 962, 964 et 979 à 993. Ces estampes appartiennent à la nombreuse catégorie d'images de piété connues sous le nom de *Vélins*. Il n'y a pas de motif sérieux pour admettre l'attribution à Rubens.

Nous pouvons en dire autant des n°s 48, 49, 50 (Vierges) de Voorhelm Schneevoogt.

Ce dernier auteur range encore dans l'œuvre de Rubens les pièces suivantes :

165. La sainte Vierge ayant un sceptre à la main et sur la tête une couronne fermée, ainsi que son divin fils. Elle est debout sur un globe environné d'un serpent, dans un ciel où des petits anges lui offrent des palmes et des couronnes de laurier. Titre : *B. Maria de la Victoria*. Sans nom de peintre. Gravé par C. Galle.

166. La même Madone avec quelques changements. Gravure anonyme.

167. La Sainte Vierge debout dans un paysage, les deux bras étendus et entourée d'une auréole. Titre : *Mater dolorosa*. F. Langot sculpsit.

168. La Sainte Vierge sur un croissant, vue jusqu'aux genoux et entourée d'une auréole qui couvre toute la planche. Elle tient l'enfant Jésus sur ses genoux. Sans titre ni nom de peintre ; signé : C. Galle.

169. Notre Dame de Halle. Grande composition sans nom de peintre ni de graveur. Titre : *Mulier amicta sole*.

170. Notre Dame de Bonne Espérance. Titre : *Mater et decor Carmeli*. Gravure anonyme.

171. La Vierge, debout devant un portique, présente la main à l'enfant Jésus tenant sa croix. Sans nom de peintre ni de graveur. Publié par Melchior Kusel.

L'attribution à Rubens de ces diverses pièces ne repose sur aucun fondement. Quelques-unes des figures que l'on voit dans la partie inférieure de l'estampe consacrée à Notre Dame de Halle sont empruntées à des compositions rubéniennes.

---

215. LA SAINTE FAMILLE.
JÉSUS, MARIE, JOSEPH.
(La Vierge au perroquet.)

Anvers. Musée, 312.
Panneau. H. 163, L. 192.

Au milieu du tableau, Marie est assise sur un banc très bas, de sorte qu'elle a les jambes pliées sous elle. Elle porte une robe rouge et une draperie bleue étendue sur les genoux ; les manches sont d'une étoffe légère comme la mousseline. La chemise, également en toile légère, se montre sur les épaules. De la main gauche, posée sur le genou, elle retient le linge étendu sous le petit Jésus ; de la main droite, elle entoure le cou de l'enfant. Celui-ci est appuyé contre un berceau en bois recouvert d'un tapis multicolore. Il a une abondante chevelure blonde, bouclée, et n'est couvert que d'un bout de linge. Il tient dans la main droite une pomme et regarde hors du cadre, avec un sourire intelligent et moitié railleur. Joseph est placé à droite, vêtu d'un habit de couleur sombre, enveloppé d'une draperie jaune, la tête posée sur la main ; il contemple la Vierge dans cette attitude inoccupée, avec cet effacement de figure et de couleur que Rubens lui donne d'habitude. Le fond est formé par le mur sombre d'un bâtiment. A droite se voit la partie inférieure d'une colonne, autour de laquelle une vigne enlace ses festons. Sur le socle est perché un perroquet qui mordille une branche de la vigne ; plus à gauche, on a une échappée de vue sur le paysage. A l'horizon, le ciel se teint des chauds reflets du soleil couchant.

Le tableau est d'un coloris frais et vigoureux : les vêtements de la Vierge, sa carnation et surtout celle de l'enfant sont pleines d'éclat. Le dessin est harmonieux de lignes. L'expression des figures est insignifiante. La Vierge ne s'intéresse guère à son fils et celui-ci ne s'occupe point de sa mère. Tous deux n'ont d'yeux que pour le spectateur ; ils présentent le groupe d'une jeune mère flamande saine et calme, avec son fils, beau et heureux comme un jeune Dieu paien.

L'œuvre est de la première période de Rubens ; ses couleurs pleines, ses contours arrêtés, son fond sombre indiquent une date rapprochée de 1614. Elle fut donnée par le maître à la confrérie de St. Luc dont elle ornait le salon. Les figures sont de sa main ; la colonne, le paysage et le perroquet de la main d'un aide, mais retouchés par le maître. Le tableau est bien conservé, seulement le temps l'a bruni.

Il fut enlevé par les soldats de la république française, en 1794. Le lieutenant de hussards Barbier en donna reçu le 22 thermidor an II, le 9 août 1794, « style esclave, » comme s'exprime le document conservé dans le *Resolutieboeck* des doyens de la gilde de St. Luc. Mais, sur les instances du commissaire de la république, d'Argonne, il fut rendu, en 1797, et vint prendre place dans l'école centrale de dessin (1).

Le 30 mars 1745, les doyens de la gilde de St. Luc résolurent de faire nettoyer le tableau de Rubens qui ornait leur local. Le peintre Verbruggen s'engagea à faire ce travail pour la somme de 300 florins. Le 3 septembre 1781, ils chargèrent le peintre Bonnecroy (2) de faire subir la même opération à tous les tableaux appartenant à la confrérie.

Gravures : V. S. 120, S. a Bolswert (Titre : *Miratur Matrem* etc.) ; 122, Anonyme. La gravure de Bolswert rend fidèlement le tableau, seulement elle est plus en largeur que celui-ci. La manchette que porte la Vierge, est omise dans l'estampe.

En 1877, une copie ancienne de la *Vierge au perroquet* figurait à l'exposition de tableaux anciens, à Anvers. Elle appartenait à Mlle Élisabeth Schultz, de Francfort.

Voir planche 71.

216. LA SAINTE FAMILLE.

JÉSUS, MARIE, JOSEPH.

(La Vierge s'apprête à coucher Jésus dans son berceau).

La Vierge est assise au milieu de la composition. De la main droite, elle soulève la couverture du berceau dans lequel elle s'apprête à coucher l'enfant. Le petit Jésus tout nu est endormi sur les genoux de sa mère, la tête renversée sur le bras de Marie. St. Joseph s'appuie sur

(1) F.-Jos. Van den Branden : *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool.* P. 1298.

(2) *Resolutieboeck*, II, 33 et II, à la fin, sur une page non numérotée.

le chevet du berceau. Dans le fond, on voit une colonne autour de laquelle une draperie est enroulée.

Lorsque Morghen grava cette Sainte Famille, elle faisait partie de la galerie de Milord Clive à Londres. A voir le nom des autres graveurs, on doit croire que le tableau s'est trouvé en Italie avant de venir en Angleterre.

La gravure de Morghen ne permet pas de juger si l'attribution à Rubens est fondée ou non.

Gravures : V. S. 143, Raph. Morghen sculpsit Romæ. Petrus Angelotti del. (Titre : *Ego dormio* etc.) ; 144, Pietro Folo ; 145, Anonyme ; 146, Aloja.

La gravure anonyme (n° 145) se distingue de celle de R. Morghen : une draperie cache la nudité de l'enfant, la pose de la main de Joseph est différente, le fond présente des variantes.

217. LA SAINTE FAMILLE.
JÉSUS, MARIE, JOSEPH.
(L'enfant embrasse sa mère.)

La Vierge entoure des deux bras l'enfant qui, les jambes écartées, est assis sur ses genoux et retourne la tête pour l'embrasser. D'une main, il caresse Marie sur la joue ; de l'autre, il tient le voile qui couvre la tête de sa mère. St. Joseph, le coude appuyé sur le genou, pose la tête sur la main en regardant les tendres caresses qu'échangent l'enfant et la mère. Dans le fond, un paysage boisé.

M. Henri Hymans fait observer que la planche gravée porte le nom de Gio. Batt. Barbé. Cette forme italienne du prénom et le fait que la Sainte Famille est conçue dans le goût de Baroche ou de Paggi, l'amènent à dire que le tableau fut peint et gravé en Italie, pendant le séjour simultané de Rubens et de Barbé dans ce pays (1).

Gravure : V. S. 142, Barbé (Titre : *Fœlicia prorsus ocula* etc.).

---

(1) H. Hymans : Op cit. p. 31.

218. LA SAINTE FAMILLE.
JÉSUS, MARIE, JOSEPH.
(L'enfant assis sur les genoux de sa mère.)

Paris. Collection Schneider.
Toile. H. 139, L. 106. Figures grandeur naturelle.

L'ENFANT Jésus, assis sur les genoux de la Vierge et la tête appuyée sur le sein de sa mère, regarde le spectateur. St. Joseph, vu de profil, complète et contemple le groupe.

« Ce tableau, par son style, sa couleur et l'expression divine des figures, égale non seulement les chefs-d'œuvre du musée d'Anvers, mais rappelle la plus belle inspiration italienne. Qualité et conservation exceptionnelles.

« Cette toile si importante était placée autrefois dans un couvent de Jésuites à Munich. Elle fut apportée en Angleterre à la fin du siècle dernier par Hill, après la suppression du couvent. » Voilà comment le catalogue de la vente Schneider parle de ce tableau.

Dans cette vente, il fut retenu par la famille à 72,000 francs. Selon le journal *la République Française,* c'est une imitation plus que médiocre.

Gravé par A. Gilbert dans le catalogue de la vente Schneider et dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

Un tableau de la galerie du duc de Marlborough représentait la même composition. C'était une œuvre inférieure et apocryphe. Dans la vente de la galerie de Blenheim, le 24 juillet 1886, elle fut achetée 1000 livres sterling par Agnew, probablement pour le compte du vendeur.

219. LA SAINTE FAMILLE.
JÉSUS, MARIE, JOSEPH.
(Des anges apportent des fleurs et des couronnes.)

Madrid. Musée, 1562.
Esquisse. Panneau. H. 35, L. 23.

LA Vierge, assise sur un piédestal, tient l'enfant debout sur les genoux. Saint Joseph, assis plus bas, élève la main vers elle. A gauche, on voit une colonnade ; à droite, des fleurs grimpantes ; dans le haut, deux anges qui apportent des couronnes à Marie et à son fils.

C'est une pièce insignifiante, pâle de couleur, d'authenticité douteuse. Anciennement dans la collection de Doña Isabel Farnesio.

220. LA SAINTE FAMILLE.
JÉSUS, MARIE, ST. JEAN.
(St. Jean embrasse le genou de Jésus.)

Toile. H. 160, L. 120.

La Vierge Marie assise, tenant l'enfant Jésus debout sur son giron, laisse tomber nonchalamment son bras gauche sur une draperie bleuâtre. L'enfant divin, à la chevelure blonde, offre le plus beau caractère de majesté et d'innocence. Un dessin aisé et gracieux ajoute à l'éclat et à la vérité de la carnation. Aux pieds du Messie s'avance St. Jean Baptiste, embrassant les genoux de son maître. Sa carnation plus forte contraste parfaitement avec l'éclat de celle du Sauveur. Le fond est à ciel découvert avec une légère indication de paysage » (1).

Dans la vente Coclers (Amsterdam, 7 août 1811), ce tableau fut adjugé à 16,000 fl., à Roos qui faisait la vente.

Dans la seconde vente Coclers (8 avril 1816), il produisit 7700 florins.

221. LA SAINTE FAMILLE.
JÉSUS, MARIE, STE. ANNE.

Panneau. H. 103, L. 77.

La Vierge avec l'enfant est la même que celle qui figure sur le tableau du musée de l'Ermitage, à St. Pétersbourg, n° 538. (Voir notre numéro 189). Seulement, à côté de l'enfant, on voit Ste. Anne, coiffée d'un turban ; les mains jointes, elle regarde sa fille.

Nous avons rencontré, à Anvers, chez un marchand, ce tableau fortement endommagé, mais ayant cependant conservé les traces du travail de Rubens.

Gravure : V. S. 119, N. Ryckemans (Titre : *Osculetur me osculo* etc.).

Comme toutes les gravures de Ryckemans d'après Rubens, celle-ci date d'avant 1620.

Le cabinet des estampes de la bibliothèque royale de Bruxelles possède une gravure non décrite (Anonyme, Gaspar Huberti exc.) où l'on voit, à côté de la Vierge, une fontaine et un paysage ; dans le haut, le St. Esprit apparait.

(1) *Catalogue de la vente Coclers,* N° 89. Amsterdam, 8 avril 1816.

222. LA SAINTE FAMILLE.

JÉSUS, MARIE, JOSEPH, STE. ANNE.

(L'enfant Jésus debout sur les genoux de sa mère.)

Madrid. Musée, 1560.
Toile. H. 115, L. 90.

La Vierge est assise tenant, debout sur ses genoux, l'enfant Jésus qui regarde sa mère avec tendresse, lui passe une des mains autour du cou et pose l'autre sur son sein nu. Ste. Anne est derrière l'enfant et de la main lui touche le dos. St. Joseph est accoudé sur le dossier du siège de la Vierge. Le fond est formé par un ciel d'un gris obscur et par un portique de même nuance.

La vénération avec laquelle la Vierge regarde son enfant, ainsi que le contentement empreint sur la figure de Ste. Anne, sont admirablement rendus.

Marie porte une robe d'un rouge vif et au-dessus de celle-ci une draperie bleu-clair, qui, dans la partie inférieure, se colore d'un singulier reflet jaunâtre. L'enfant est entièrement nu. Les deux figures sont peintes dans une tonalité très vigoureuse, qui ne manque point cependant de douceur; les ombres sont chaudes et transparentes. La Vierge a les chairs plus fermes et plus vivement colorées, l'enfant est de carnation plus moelleuse.

Le tableau se trouvait jadis à l'Escurial, dans les appartements du prieur. Francisco de los Santos en fait un grand éloge (1).

Gravures : V. S. 133, S. a Bolswert (Titre : *Dilectus meus*); 134, Anonyme (Geeraard Donck exc.); 135, Anonyme; 136, P. Pontius; 137, Anonyme (J. Sandrart exc.); 138, Anonyme; 139, Alex. Voet.

La gravure de Pontius rend exactement le tableau. Celle de S. a Bolswert et les autres planches, copiées d'après cette dernière, ajoutent, du côté où se trouve l'enfant, un berceau et une échappée de vue sur le paysage. Elles montrent la Vierge jusqu'aux pieds, tandis que le tableau la représente jusqu'aux genoux. Le portique diffère également. Dans la gravure d'Alex. Voet, Ste. Anne manque.

Photographies : A. Braun; J. Laurent.

Le musée de Turin (n° 393) possède une copie de cette *Sainte Famille* où Ste. Anne est omise. Toile. H. 101, L. 96.

(1) FRANCISCO DE LOS SANTOS : *Descripcion del real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial.* Madrid, 1698. P. 75.

Gravure : V. S. 121, C. Ferreri.

Smith signale un autre exemplaire d'une *Sainte Famille,* semblable à celle de Turin, dans la collection du comte Spencer à Althorp.

Nous en avons rencontré un troisième exemplaire chez un marchand de tableaux, à Anvers.

Dans la vente Simon-Emil-Moritz Oppenheim (Cologne, 14 octobre 1878) se trouvait une grisaille de ce tableau. Dans le catalogue de la vente, elle était reproduite par la phototypie. Elle venait de la collection Lyversberg de Cologne. Bois. H. 27, L. 20.

Voir planche 72.

223. LA SAINTE FAMILLE.

JÉSUS, MARIE, ST. JEAN, STE. ÉLISABETH, UN AGNEAU.

(St. Jean à califourchon sur l'agneau.)

Lowther Castle. Collection du comte de Lonsdale,
Toile. H. 153, L. 110.

La Vierge est assise à gauche ayant sur les genoux l'enfant Jésus. Celui-ci regarde sa mère en tenant une main devant la bouche d'un agneau couché par terre. Le petit St. Jean s'est mis à califourchon sur l'animal ; il est maintenu par Ste. Élisabeth qui regarde avec plaisir cette scène de joie enfantine. Appuyée contre l'agneau, on voit la croix avec banderole de St. Jean.

Smith ajoute ce qui suit à la description de ce tableau : « Un manuscrit conservé dans la collection Lowther nous apprend que cette peinture capitale fut exécutée à Anvers pour un sieur Goubau : un de ses descendants la vendit au capitaine Baillie, en même temps qu'un tableau de Van Dyck. Cette acquisition fut faite pour compte de Sir James Lowther, au prix de 1887 liv. st. » (1).

Selon Mols (Ms. 5734, p. 155), ce serait une des deux Saintes Familles gravées par Witdoeck qui fut vendue en même temps qu'une Charité de Van Dyck. L'acheteur aurait été le chevalier Robert Ludbroke et le tableau se serait trouvé, vers 1775, chez M. Boucher Clève, maison de Foots-Croy-place, dans le comté de Kent.

(1) SMITH : *Catalogue* IX, 313.

Waagen dit que, sous bien des rapports, ce tableau compte parmi les œuvres les plus belles de Rubens. Les figures sont réalistes, mais très animées; les couleurs très lumineuses ; l'exécution soignée et vive est admirable (1).

La galerie Pitti à Florence (nº 235) en possède une répétition. (Toile. H. 155, L. 119). C'est une œuvre de l'atelier du maître, la peinture est sans éclat, les ombres sont noires et épaisses.

Smith (II, 546) signale une autre répétition qui se serait trouvée jadis dans la galerie Houghton et devrait maintenant exister dans la galerie impériale de Russie. Cependant le musée de l'Ermitage ne la possède point.

Gravures : V. S. 96, S. a Bolswert (Titre *Agnus adest)* ; 97, Anonyme ; 98, Anonyme (Alex. Voet exc.) ; 99, Anonyme (Mart. Van den Enden exc.) ; 100, Le Clerc ; 101, John et André Van Rymsdyk, 102 et 103 G. Panneels.

La planche publiée par Alex. Voet (nº 98) diffère de celle de Bolswert par quelques variantes dans le fond. La première a un arbre à gauche, et un rideau à droite qui ne se voient pas dans la seconde.

Dans la planche de John et André Van Rymsdyk, le St. Joseph manque. Dans celle de Panneels, un ange qui présente à la Vierge un panier de fruits est ajouté ; Ste. Élisabeth est omise, mais il s'y trouve un St. Joseph, appuyé contre un arbre.

Une autre planche, sans nom de peintre ni de graveur, offre beaucoup d'analogie avec la composition qui nous occupe. Seulement, St. Jean soulève l'agneau qui pose la tête et les pattes de devant sur le genou de la Vierge ; la position des mains de Marie et de Jésus est différente ; un rideau enroulé est attaché à la colonne du fond.

Voir planche 73.

224. LA SAINTE FAMILLE.
JÉSUS, MARIE, JOSEPH, UN ANGE.
(La Vierge aux fruits).

Angleterre. Collection Morisson.
Toile. H. 140, L. 168.

Composition de quatre figures de grandeur naturelle, vues jusqu'aux genoux. La Vierge est assise au milieu, tenant sur les bras l'enfant, dont elle vient de laver les pieds dans un bassin ; la tête du petit

(1) Waagen : *Treasures of art.* III, 261.

Jésus retombe sur la poitrine de sa mère et son attention est dirigée vers un ange qui lui présente une corbeille de fruits. St. Joseph, vu de profil, se trouve du côté opposé. Le fond est formé par un paysage.

« Il est prouvé, dit Smith, que ce tableau capital fut peint pour un M. Grouin, dans la famille duquel il resta jusqu'à son acquisition pour la collection de Presle » (1).

Waagen dit de cette œuvre : « La composition est fort attrayante, les expressions extraordinairement nobles pour Rubens. L'exécution dans un ton doré, puissant et transparent est très soignée. La conservation de ce tableau est excellente (2) ».

Vendu en 1801, dans la collection de M. Robit, 12000 fr., à Naudon. En 1840, dans la collection de M. Simon Clarke, 900 guinées.

Il figurait à l'exposition de maîtres anciens, à la Royal Academy, Londres, 1882.

Voorhelm Schneevoogt mentionne deux gravures, où St. Jean présente une corbeille de fruits à l'enfant Jésus. V. S. 87, Anonyme (F. Van den Wyngaerde exc.); 88, Petrucci.

225. LA SAINTE FAMILLE.
JÉSUS, MARIE, JOSEPH, STE. ANNE.

H. 152, L. 114.

La collection Munro renfermait naguère une *Sainte Famille,* composée de la Vierge, avec l'enfant, dormant dans ses bras, St. Joseph et Ste. Anne. Waagen dit qu'elle était de tendance franchement réaliste, d'une grande puissance de coloris et d'une exécution magistrale (3).

Le tableau avait appartenu à M. Cranford, dans la collection duquel il fut vendu, en 1801, pour la somme de 140 guinées. Il passa dans la collection de M. Abraham Robarts, puis dans celle de M. Munro. Dans cette dernière, il fut vendu le 1r juin 1878.

(1) SMITH : *Catalogue.* II, 756. IX, 390.
(2) WAAGEN : *Treasures of Art.* IV, 305.
(3) WAAGEN : *Treasures of Art.* II, 136.

226. LA SAINTE FAMILLE.

(Jésus, Marie, Joseph, St. Jean dans un paysage.)

Collection Meynell Ingram, à Temple Newsam.

La Vierge, l'enfant, St. Jean et St. Joseph dans un paysage. Figures entières de grandeur naturelle. Les têtes sont d'un réalisme décidé, mais peintes dans un ton transparent et d'une exécution soignée » (1).

227. LA SAINTE FAMILLE.

JÉSUS, MARIE, JOSEPH, St. JEAN, Ste. ÉLISABETH.

(Ste. Élisabeth s'appuie sur le berceau.)

Angleterre, Collection de M. Ch. Butler.
Toile. H. 198, L. 137.

La Vierge, assise sur un banc, porte une robe rouge à manches bleues. Elle tient, debout sur ses genoux, l'enfant Jésus tout nu qui porte sa main à la joue de sa mère. Le petit St. Jean, vêtu d'une mince peau de chèvre, est debout près de la Vierge. St. Joseph, derrière lui, caresse l'agneau. Ste. Élisabeth s'appuie des deux mains sur le berceau. Les couleurs sont pâles, sans éclat. C'est un travail exécuté par un élève sur le dessin du maître, vers 1620.

En 1708, le duc de Marlborough rapporta le tableau des Pays-Bas, où il se trouvait dans le château royal de Tervueren (Voir notre n° 182). Il fut vendu dans la galerie de Blenheim, le 24 juillet 1886, et acquis par M. Ch. Butler, au prix de 1200 livres sterlings.

Gravures : V. S. 126, Lucas Vorsterman, 1620 (Dédicace : D. Adrianæ Perez N. V. Nicolai Roccoxi equitis conjugi Petrus Paulus Rubens auctor lubens merito dedicavit) ; 127, Jean de Loisy ; 129, Anonyme ; 130, J. Troyen ; 131, Anonyme ; 132, Anonyme (Herman Weyen exc.).

La gravure de Vorsterman est une de celles qui sont mentionnées par Rubens dans sa lettre à Pierre Van Veen datée du 19 juin 1622 ; le peintre dit qu'elle était terminée et lui paraissait bonne (2).

(1) Waagen : *Treasures of Art.* III, 332.

(2) C. Ruelens : *P.-P. Rubens.* Pp. 83 et 143.

Le groupe principal de la même composition fut gravé par Michel Lasne et par Lommelin. Ste. Élisabeth et le berceau manquent. Le fond est complètement changé. Au lieu du pilastre, de la balustrade et de la vue sur la plaine campagne, on aperçoit une ruine dans laquelle est établi un auvent couvert de paille. Dans le fond, un paysage boisé ; par terre, un fût de colonne. Au premier plan, des herbes sauvages et la croix de St. Jean.

Le graveur Lasne ayant travaillé pour Rubens de 1617 à 1620, c'est avant cette dernière date que le tableau fut exécuté.

Il est assez probable que la composition originale comprenait seulement ces quatre personnages et que Rubens l'amplifia plus tard.

La galerie royale des tableaux à Potsdam possède une ancienne copie du tableau gravé par Lasne.

Dans la vente Mariette (Paris, 1775) se trouvait un dessin de cette composition de forme ronde. Il fut vendu 1300 livres.

Gravures : V. S. 123, Michel Lasne (Titre : *Divide Filiolo* etc.) ; 124, Anonyme (Nic. Lauwers exc.) ; 125, A. Lommelin.

Voir planche 74.

227[1]. LA SAINTE FAMILLE.

JÉSUS, MARIE, JOSEPH, ST. JEAN, STE. ÉLISABETH.

(Ste. Élisabeth s'appuie sur le berceau.)

Collection William Hope, 1840.

Panneau. H. 116, L. 90.

Une reproduction du tableau précédent de moindre dimension fut gravée dans la collection Poulain et vendue dans la vente de cette galerie, en 1780, au prix de 11,000 francs. En 1790, ce tableau parut dans la vente du comte d'Orsay. En 1816, il fut retiré de la vente Castelan, à 24,000 francs. Il fut vendu dans la collection Erard, à Paris, en 1832, pour 6,020 francs, et acheté par William Hope. Vendu dans la collection Hope, en 1858, à 168 livres sterling.

La baisse constante du prix de ce tableau, prouve assez que son authenticité inspire les doutes les plus sérieux.

Gravure : V. S. 128, (Galerie Poulain) Brichet.

228. LA SAINTE FAMILLE.

JÉSUS, MARIE, JOSEPH, St. JEAN, Ste. ÉLISABETH.

(L'enfant Jésus dans son berceau caresse St. Jean.)

Florence. Galerie Pitti, 139.

Panneau. H. 114, L. 89.

L'enfant Jésus se trouve au berceau, mais il se lève à moitié et, s'appuyant sur un bras, caresse St. Jean qui se tient près de lui, les mains croisées sur la poitrine. La Vierge, accoudée sur le berceau, regarde avec calme le jeu des enfants. Elle porte une robe rouge et une draperie bleue. A droite, St. Joseph, la tête robuste et le regard joyeux, contemple la même scène ; à gauche, Ste. Élisabeth, plus âgée et légèrement attendrie.

C'est un tableau bien composé, d'un beau coloris, d'une lumière chaude et pleine. La figure de la Vierge, tachetée de brun, a souffert ; la tête de Jésus est plus mollement faite et doit avoir été retouchée. Le petit St. Jean est une figure gentille et naïve, tout-à-fait charmante. C'est, en somme, un beau morceau et des meilleurs dans les Saintes Familles.

Le marquis Francesco Spinola, de Gênes, en possède une répétition de l'atelier de Rubens.

Gravures : V. S. 110, Luc Vorsterman (Titre : *Me vocat Eliæ Carmelus* etc.) ; 111, Le Rouge et Langlois ; 112, C. Mogalli ; 113, Vinc. Langlois, le jeune.

Photographie : Photographische Gesellschaft, Berlin.

Le tableau du marquis Spinola a également été photographié.

Ce dernier a conservé les mêmes proportions que la gravure de Vorsterman ; l'œuvre du palais Pitti a été raccourcie en haut et à gauche.

Dans la vente du comte Schuylenburg (La Haye, 20 septembre 1735), une *Sainte Famille* avec 5 figures, désignée comme « l'enfant Jésus dans le berceau, » haute 4 pieds 1 1/2 pouce, large 3 pieds 11 pouces, fut adjugée à 675 florins.

Une *Sainte Famille auprès de l'enfant dans le berceau* (H. 4 pieds 5 pouces, L. 4 pieds 3 pouces) fut vendue, dans la collection David Jetswaart (Amsterdam, 22 avril 1749), 560 florins.

Voir planche 75.

229. LA SAINTE FAMILLE.

JÉSUS, MARIE, JOSEPH, St. JEAN, Ste. ÉLISABETH.

(La Vierge au Chardonneret.)

Cologne. Musée, 51.
Toile. H. 118, L. 98.

MARIE vêtue de vêtements bleus et rouges, qui laissent apercevoir son linge, et coiffée d'un bonnet blanc, les cheveux châtains, le visage chaudement et clairement teinté, tient son fils sur les genoux. L'enfant Jésus est tout nu, ses cheveux longs lui retombent dans le cou et sur le front. Le petit St. Jean tient le perchoir sur lequel il apprend à un chardonneret, à venir se poser. Jésus tient le fil auquel est attaché l'oiseau. A côté de St. Jean se trouve Ste. Élisabeth, souriant gracieusement au petit Jésus. Derrière elle, dans un berceau de feuillage, se tient St. Joseph, peint dans un ton brunâtre et dans la pénombre ; d'une main, il s'appuie contre le tronc d'un arbre qui se trouve à droite. L'ensemble est éclatant de lumière et de couleur. La douce figure de la Vierge, les traits moelleux de Ste. Élisabeth, forment des points lumineux ressortant bien sur les couleurs fraîches. Les figures expriment le bonheur. C'est une paisible scène de famille égayée par le jeu des enfants et par la joie que les parents éprouvent à les contempler. Le groupe est heureusement composé. Le tableau est peint avec le plus grand soin ; sur les couleurs se jouent de nombreux reflets. Le jeune Christ a les traits du fils de Rubens qui est assis sur les genoux d'Hélène Fourment dans le tableau du Louvre (nº 460) et dans celui de Munich (nº 797). Nous retrouvons la mère et l'enfant dans le tableau de la chapelle mortuaire de Rubens.

L'œuvre est entièrement de la main du maître et date de 1636 à 1638.

Mols (M. S. 5726, f. 13) rapporte : « S. Allard qui a demeuré 15 ans à Cologne, a dit ce qui suit à l'auteur du Manuscrit : Que M. de Groot, Bourguemaître de la ville, étoit des parents de Rubens et possédoit une *Sainte Famille* peinte par Rubens ; on y voyoit la Vierge, l'enfant, St. Joseph, Ste. Anne et St. Jean. »

Le tableau appartenait jadis à l'avocat-général Sandt, puis il passe à l'architecte J. P. Meyer. Dans la vente de ce dernier (Cologne, 25 août 1862), il fut acquis par le Musée à 5000 th. On dit qu'il provient de la collection Jabach, ce qui est bien possible.

Gravures : V. S. 140, S. a Bolswert (Titre : *Deliciæ meæ esse cum filiis hominum) ;* 141, Anonyme (Gillis Hendricx exc.). Non décrit : Lithographie par J. B. Hützer. Eau-forte par Edm. Ramus *(L'Art,* 1883. III, 146).

La gravure de Bolswert prouve que le tableau primitif était plus haut et plus large. Dans la partie supérieure de l'estampe, on voit une voûte de verdure qui a presque entièrement disparu dans la peinture.

Photographie : F. Raps.

La collection Albertine, de Vienne, possède un dessin de ce tableau sur lequel les couleurs sont annotées. Ce dessin est erronément attribué à Rubens.

A l'exposition ouverte, en 1855, dans les salons du gouvernement provincial, à Anvers, M. Servais de Clercq exposa une *Sainte Famille au Chardonneret,* provenant de la vente J. B. van Lancker (Catalogue de l'exposition, n° 6).

Voir planche 76.

230. LA SAINTE FAMILLE.

JÉSUS, MARIE, ST. JOSEPH, ST. JEAN, STE. ÉLISABETH.

(St. Jean baise le pied de Jésus.)

Londres. Devonshire House.

Toile. H. 200, L. 140 (environ).

La Vierge est assise au milieu de la composition contre un mur, entre une colonne et une arcade. Elle est vêtue d'une ample robe rouge ; une draperie verte couvre ses genoux, sur lesquels l'enfant est assis. Elle découvre le sein gauche et allaite le petit Jésus qui est tout nu. Ste. Élisabeth, vêtue de couleurs sombres, regarde d'un visage souriant l'enfant Jésus, pendant qu'elle retient St. Jean. Celui-ci est accompagné d'un agneau sur la tête duquel il a posé une main, tandis que de l'autre il prend le pied de Jésus et l'approche de ses lèvres. A gauche, St. Joseph dans la pénombre, le coude appuyé sur la base d'une colonne et la tête sur la main.

Dans le fond, à travers l'arcade, on aperçoit un paysage avec arbres ; à droite, un pan de bâtiment et une draperie attachée à la colonne contre laquelle St. Joseph se tient.

C'est une pièce superbe, très soignée de facture, très harmonieuse de tons. Les carnations de la Vierge et de l'enfant sont plus claires, celles de Ste. Élisabeth et de St. Jean sont plus chaudes. L'expression de ces deux derniers

personnages est remarquable par le respect affectueux qu'on y lit. Le tableau date de 1615 environ.

Gravures : V. S. 106, Jean Witdoeck. (Titre : *Quis mihi det* etc,) ; 107, Anonyme (Jaspar Isac exc.)

Dans la gravure de Witdoeck, l'arcade dans le fond manque.

Voir planche 77.

231. LA SAINTE FAMILLE.
JÉSUS, MARIE, JOSEPH, ST. JEAN, STE. ÉLISABETH.
(St. Jean adore Jésus.)

Cabinet de M. C. Say.
Panneau. H. 36, L. 30.

Au milieu de la composition, la Vierge est assise dans un fauteuil ; l'enfant Jésus couché sur ses genoux s'est endormi, la tête et l'une de ses mains contre le sein nu de sa mère. A côté de ce groupe, à droite, Ste. Élisabeth est debout ; elle pose le pied sur un escabeau et tient St. Jean sur les genoux. Elle lève un doigt pour recommander le silence et son fils joint les mains en signe d'adoration de son jeune compagnon. St. Joseph à gauche, accoudé sur la base d'une colonne sans fût, regarde Jésus. Dans le fond, une partie de bâtiment formant niche.

Le tableau, ou une réduction de l'œuvre primitive, fut acheté dans la vente Delessert (Paris, 15 mars 1869) par M. C. Say, au prix de 12,800 francs ; il provenait du cabinet Revil.

Gravures : V. S. 115, J. Witdoeck, (Titre : *Quondam prægnantem* etc.) ; 116, Anonyme (Gasp. Huberti exc.) ; 117, Anonyme ; 118, Anonyme, planche élargie au moyen d'un paysage, du côté de St. Joseph.

Voir planche 78.

232. LA SAINTE FAMILLE.
JÉSUS, MARIE, JOSEPH, ST. JEAN, STE. ÉLISABETH.
(L'enfant Jésus tient un pigeon.)

La Vierge est assise au milieu du tableau, tenant Jésus par le linge qui lui entoure le corps. L'enfant descend des genoux de sa mère et pose un pied sur son berceau ; il tient élevé entre ses mains un pigeon. St. Jean monte sur la couchette de son compagnon pour lui

enlever l'oiseau ; déjà, il l'a saisi par une de ses ailes et lui a arraché une poignée de plumes. Le pigeon se débat vivement. La Vierge regarde cette lutte avec une dignité sévère. St. Joseph, qui porte un manteau sur le bras, et Ste. Élisabeth, qui appuie une main sur une table, rapprochent leur tête de celle de la Vierge et suivent avec intérêt les efforts des enfants. Le fond est formé par une balustrade qui se relie à une colonne et par un angle de bâtiment. Par-dessus la balustrade, on voit un paysage et les ceps d'une vigne.

Gravure : V. S. 108 et 109, Anonyme (Titre : *Cum essem parvulus* etc.) Mart. van den Enden exc.

Dans le premier état de la gravure, le nom du peintre manque ; dans le second, il est ajouté ; dans le troisième, le nom du premier éditeur Martinus Van den Enden est remplacé par celui de J. Hunin.

Voir planche 79.

233. LA SAINTE FAMILLE.

JÉSUS, MARIE, JOSEPH, ST. JEAN, STE. ÉLISABETH.

(Jésus debout sur un piédestal.)

Londres. Galerie de Sir Richard Wallace.

Panneau. H. 127, L. 91,7.

La Vierge est assise au milieu du tableau, portant sur la tête, un voile noir qui jette une douce ombre sur son visage. Le Sauveur est debout sur un piédestal, couvert en partie par un manteau. Sa mère le soutient des deux mains. La main gauche de Jésus est étendue et son attention dirigée vers St. Jean. Celui-ci, tout nu, est assis sur les genoux de Ste. Élisabeth ; il a les mains jointes et regarde le Sauveur avec une expression de fervente affection. St. Joseph, debout derrière la Vierge, appuie la main gauche contre la base d'une colonne et regarde avec émotion la scène intéressante.

« Cette superbe production, dit Smith, se recommande hautement par l'excellence de sa composition, la beauté de sa couleur, son fini et l'admirable sentiment qui l'anime. Ce qui surtout provoque la plus vive admiration est le St. Jean nu, qui est sans pareil pour la beauté des formes, la couleur, la douceur et l'expression. La Vierge se distingue par l'élévation de son type et par un effet de lumière répandu sur ses traits, effet semblable à celui qui

est si fort admiré dans le *Chapeau de paille.* L'enfant Jésus cependant n'est nullement à la hauteur du reste de la peinture : il est évident que l'artiste se débat contre la gêne que lui impose l'obligation de peindre un portrait, probablement celui du fils de la famille qui lui avait commandé le travail » (1).

Waagen n'hésite pas à déclarer ce tableau la meilleure représentation de ce sujet par Rubens. « La composition, dit-il, est extrêmement heureuse, le sentiment a une profondeur peu commune et, à l'exception du Christ traité comme portrait, les têtes sont d'un type plus noble. Le modelé, dans le ton le plus clair et le plus lumineux, est d'un charme merveilleux, la demi-teinte dans la tête de Marie est de la plus grande finesse » (2).

Bürger en dit : « C'est frais, vermillonné, épanoui, on voudrait dire fleuri. Ce tableau célèbre n'a pas volé sa réputation. C'est un chef-d'œuvre dans son genre. Mais, cependant, on ne voit que des chairs, — et les physionomies, l'expression, le sentiment, qui y sont néanmoins, sont éclipsés par cette viande éclatante. L'idéal, la pensée, la composition, le dessin et tout ce qu'on voudra n'ont rien à faire là-dedans. C'est une simple question de clair-obscur. La moitié des corps sacrifiés dans l'ombre et les têtes resplendiraient ! » (3)

« Le tableau, dit Mols provient de l'oratoire de l'archiduc Albert pour lequel Rubens le peignit. Il appartenait, en 1770, au duc Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas. (4) » A sa mort, arrivée en 1780, il passa probablement à l'empereur d'Autriche, car il ne figure point dans le catalogue de la mortuaire du prince, et il est cité dans le catalogue de 1784 de la galerie impériale de Vienne. Il en fut retiré par l'empereur Joseph II, qui le présenta au chevalier Burtin, de Bruxelles, en reconnaissance de services rendus par celui-ci à son monarque. Le chevalier le vendit à M. de la Hante, qui le transporta en Angleterre. Il le vendit à un escroc, qui ne le lui paya point. Plus tard, il devint la propriété de M. Huybens, un marchand de tableaux, à la famille duquel M. de la Hante l'acheta de nouveau, pour la somme de 1500 livres sterling. Immédiatement revendu à M. Lapeyrière il fut acquis dans la collection de ce dernier, à Paris, en 1825, pour 64,000 francs, par M. Boursault. M. Artaria l'acheta, à Paris, en 1838, pour la même somme. En 1840, il se trouvait dans la collection de M. Edm. Higginson,

(1) SMITH : *Catalogue raisonné.* II, 812.

(2) WAAGEN : *Kleine Schriften.* P. 252.

(3) W. BURGER : *Trésors d'art exposés à Manchester en* 1857. P. 190.

(4) MOLS : *Manuscrit* 5734. P. 467.

de Saltmarsh-Castle. Dans la vente de cette dernière collection, en 1846, il fut acheté par le marquis de Hertford, au prix de 3000 livres sterling. Sir Richard Wallace, le propriétaire actuel, l'hérita de Lord Hertford. Il fut exposé à Manchester, en 1870.

Le duc de Wellington possède à Apsley House une petite pièce octogone (H. 24, L. 24), peinte sur cuivre et représentant la même composition. A gauche, on voit un bouquet de fleurs dans un vase. Charmante réduction peinte d'un pinceau délicat par une main habile.

Gravure : V. S. 104, P. J. Tassaert (Dédiée à Son Altesse Royale Monseigneur le Duc Charles de Lorraine et de Bar, Gouverneur et Capitaine Général des Pays-Bas Autrichiens. Gravé d'après le tableau original de P.-P. Rubens du cabinet de S. A. R.).

234. LA SAINTE FAMILLE.

JÉSUS, MARIE, JOSEPH, St. JEAN, Ste. ÉLISABETH, St. FRANÇOIS.

(Sainte Famille avec St. François.)

Château de Windsor. Collection royale d'Angleterre.

Toile. H. 216, L. 213.

La Vierge assise sur une chaise de bois, porte une draperie bleue au-dessus d'une robe rouge, et une gaze blanche en dessous. L'enfant Jésus est debout sur les genoux de sa mère, et pose un bras sur l'épaule de Marie. Elle tient une main sur le pied de l'enfant et un bras autour de son corps. St. Jean, accompagné de son agneau, est debout à côté de la Vierge ; derrière elle, à droite, se trouve St. Joseph ; à gauche, Ste. Élisabeth. Plus à gauche, on voit St. François, les mains pliées sur la poitrine. Dans le fond, des bâtiments à colonnes et un paysage.

C'est un travail d'élève assez rude, retouché par Rubens dans les chairs, mais somme toute de qualité inférieure.

Le tableau se trouvait autrefois au palais de Kensington et passa de là à Hampton Court, où il se trouvait en 1775.

C'est la même *Sainte Famille* que le tableau de Madrid (1560), excepté que l'enfant et Ste. Anne se tournent vers St. François et que le petit Jésus ne touche pas le sein de sa mère, mais étend une main vers St. François.

Gravure : V. S. 148, P. Spruyt.

Dans la gravure de Spruyt, le St. Jean manque ; les personnages sont coupés au-dessus du genou ; la composition est en largeur. Spruyt a donc travaillé d'après un tableau différent, qui, probablement n'est autre que le suivant.

Photographie : A. Braun.

235. LA SAINTE FAMILLE.

JÉSUS, MARIE, JOSEPH, ST. JEAN, STE. ÉLISABETH, ST. FRANÇOIS.

(Sainte Famille avec St. François.)

Bristol. Collection de M. J. P. Miles.

Toile. H. 173,5, L. 201,5.

ÉPÉTITION du numéro précédent. Waagen dit que la scène est tout intime, que les personnages sont gracieux d'expression, le coloris chaud mais modéré, le travail soigné. L'originalité du tableau lui paraît hors de conteste. Le tableau de Windsor lui semble plus largement traité avec un ton de carnations plus rouge (1).

Vendu probablement par Christie, en 1820, pour 240 livres sterling. En 1830, il était en possession de M. Miles, de Bristol (Leigh-Court).

En 1883, le bruit courut que le tableau, avec toute la collection de M. Miles, avait été vendu à M. Van der Bilt, de New-York. Il n'en était rien, car la collection fut présentée en vente, le 28 juin 1884, chez Christie, Masson et Wood, à Londres. Le tableau fut retiré à 5000 gs.

Dans la mortuaire de Rubens, il y avait une *Vierge avec St. François* qui fut achetée par le peintre Suttermans, de Florence, au prix de 600 florins (2).

236. LA SAINTE FAMILLE.

Pommersfeld. Galerie du comte de Schönborn.

AINTE Famille, entourée d'une riche guirlande de fleurs par Breughel de Velours. Elle excelle par la naïveté du sentiment, la beauté et la chaleur du coloris et par une exécution soignée » (3).

Présenté en vente, en 1867, à Paris, ce tableau ne fut pas adjugé.

(1) WAAGEN : *Kunstwerke und Künstler in England.* II, 351.

(2) XXVI. Van Sr Andries de Schutter, sesse hondert guldenen eens, voor een stuck schilderye, wesende een Mariebelt met St. Franciscus, by hem voor Sr Soetermans, tot Florencië gecocht, comt 600 gl. (GÉNARD : *La succession de Rubens.* Bulletin des archives d'Anvers. II, 81.)

(3) WAAGEN : *Kunstwerke in Deutschland.* I, 131.

La Sainte Famille.
(La Vierge au pommier.)

Revers des volets du triptyque de *St. Ildephonse,* à la galerie impériale de Vienne. (Voir cette œuvre.)

Voir planche 80.

Suivant Ponz, il y avait dans l'église des Dominicains, à Loeches, une *Sainte Famille* peinte sur bois. C'est un petit sujet qui décorait le maître autel et représentait la Vierge avec l'enfant Jésus endormi sur ses genoux et accompagné de ses saints parents.

Une autre petite Madone, placée sur le maître autel, formait le pendant du tableau précédent.

Dans la même église, *la Vierge et l'enfant accompagnés de plusieurs Saints* ornait le monument sépulcral du comte-duc d'Olivarès, qui a fait bâtir ce couvent et fait peindre tous les tableaux qu'il renferme. Ce morceau représentait la Vierge tenant l'enfant auquel le roi Gaspar présente son offre à genoux. De plus, il est accompagné de St. Joseph, de St. Jean et de St. Antoine tous patrons de ce ministre favori (1).

Voorhelm Schneevoogt mentionne encore les *Saintes Familles* suivantes :

N° 147, *Sainte Famille* de quatre personnes, où St. Jean est agenouillé sur un livre. Sans nom de peintre ni de graveur (N. Lauwers exc.). Cette pièce ne saurait être attribuée à Rubens.

N°s 149 et 150, *Sainte Famille,* où St. Joseph est assis à gauche dans un fauteuil ; devant lui, on voit Ste. Anne avec l'enfant Jésus sur les genoux, tandis qu'à droite de celle-ci, près du berceau, se trouvent la Vierge et deux anges. Cette *Sainte Famille* porte l'inscription : « Abr. a Diepenbeke invenit. Petrus de Jode sculpsit. » Elle ne saurait donc être admise dans l'œuvre de Rubens.

N° 151, *Sainte Famille* gravée par Isaac Brunn ; n° 152, *Sainte Famille* gravée par G. A. Muller ; n° 153, *Sainte Famille*, au bas de l'estampe, on lit sur une pierre les lettres R. V. P. De ces trois dernières planches, les deux premières n'ont été vues ni par Voorhelm Schneevoogt ni par nous-même. Le monogramme de la troisième est celui de Raphaël.

(1) Ponz : *Viaje d'España.* Madrid, 1772. I, 160.

Il existe une gravure anonyme publiée par Gilles Hendricx et non décrite, ayant pour titre : *Beatus venter qui te portavit et ubera quæ suxisti. P. P. Rubens pinxit.* On y voit la Vierge allaitant l'enfant Jésus qui est emmailloté ; à côté d'eux se trouve Ste. Anne les mains jointes. Nous croyons la pièce apocryphe.

La Sainte Famille.

(La Vierge et St. Joseph cherchant l'enfant Jésus.)

D'un côté de la composition, on voit la ville de Jérusalem ; de l'autre, Marie, pleurant et portant un linge aux yeux pour essuyer ses larmes, avec St. Joseph, qui tient dans une main un bâton de voyage et étend l'autre avec une expression de désolation.

A en juger d'après la gravure, qui porte cependant la mention « ex archetypis P. P. Rubens, » l'attribution semble erronée.

Le tableau a été adjugé dans la vente de M. le chevalier Domburg (Amsterdam, 1710), à 840 florins.

Gravure : V. S. 134 (Nouveau Testament), Anonyme (Gilles Hendricx exc.).

Les Madones et les Saintes Familles n'occupent dans l'œuvre de Rubens qu'une place secondaire. Jamais le maître n'a pleinement réussi à rendre la Vierge-mère avec la candeur naïve, la beauté immatérielle et surnaturelle qui devraient la caractériser. Il sut la faire figurer dignement dans les drames de la passion et peindre éloquemment ses souffrances ; il sut rendre ses mouvements gracieux et sa joie exaltée dans les Assomptions ; mais quel que soit le nombre de fois qu'il s'y essayât, il ne conçut point d'une manière digne de son génie la suave figure de la jeune mère divine. Il en fit une beauté robuste et florissante, tendrement attachée à son nourrisson, spectatrice attentive des jeux de l'enfant, mais inconsciente du rôle glorieux que la Divinité l'avait appelée elle-même à remplir.

Rubens, en donnant ce caractère à la Vierge, obéissait à ses tendances réalistes, à son naturel de Flamand, aussi bien qu'au mouvement artistique de son époque, qui tendait de plus en plus à matérialiser la Vierge et les scènes de l'évangile. En parcourant la série des Madones que l'art flamand et l'art italien avaient créées avant lui, nous sommes frappés de cette transformation lente, mais non interrompue. Les Vierges des Van Eyck, dans leurs riches et pesants manteaux de brocart, avec leurs couronnes resplendissantes d'or et de perles, représentaient dans leur rigidité la mère de Dieu placée bien au-dessus

du reste des mortels. Les Madones des primitifs italiens, serrées dans leurs étroites draperies, étaient des figures hiératiques plutôt que des êtres vivants. Les anciens Vénitiens, les Bellini et les Palma, les animent d'un commencement de vie, mais leur laissent, dans leur immobilité et leur douce beauté, une pureté, un calme presque incorporels. Raphaël les fait participer à l'existence et aux sentiments humains, mais leur conserve une exquise virginité de formes. Enlevée à la terre par une vision céleste, heureuse des soins qu'elle donne à son divin bambin, ou assistant à ses jeux dans une attitude noble et placide, elle reste toujours la créature où l'ange et la femme se mêlent intimement. Les grands Vénitiens qui précèdent immédiatement Rubens, le Titien, le Tintoret, le Véronèse, donnent à la Vierge la plénitude de la vie terrestre, mais conservent le type de la femme pieuse et immatérielle glorifiée par leurs prédécesseurs.

Les Bolonais accentuent encore la vie et le mouvement des Madones vénitiennes. Rubens fit un pas de plus dans cette voie et choisit pour type de la Vierge la femme aux formes opulentes, au teint fleuri, qu'il affectionnait par-dessus tout. Il matérialisa trop la créature immaculée, l'idéal de pureté, rêvé et exalté par les âmes tendres et mystiques du Christianisme.

L'influence italienne sur le groupement des Saintes Familles et sur l'attitude de la Vierge est évidente dans l'œuvre de Rubens. Il ne serait pas difficile de retrouver certaines poses de sa Madone dans celles des Italiens. Marie touchant d'une main la poitrine et de l'autre le pied de l'enfant, ainsi que le berceau de verdure sous lequel elle est assise, se rencontrent dans l'œuvre de Mantegna (1). Rubens cependant n'imita servilement aucun de ses prédécesseurs. Il sut faire œuvre d'artiste original et personnel, lors même que son inspiration n'était pas aussi heureuse que celle de plus d'un de ses devanciers.

---

(1) La Madone de San Zeno à Vérone, par Mantegna, et celle qui, au musée Bréra de Milan, est attribuée à Jean Bellini, mais a été revendiquée pour Mantegna, ont la pose indiquée. Toutes deux sont gravées dans *la Gazette des Beaux-Arts* de 1886. La Madone de la Victoire, de Mantegna, au Louvre, est assise sous un berceau de verdure.

MATIÈRES

CONTENUES DANS LE PREMIER VOLUME.

(Voir pour les tables détaillées la fin du dernier volume de l'ouvrage.)

INTRODUCTION. . . . . Page 1

SUJETS RELIGIEUX. . . . . " 15

I. SUITES. . . . . " 17

A. PLAFONDS DE L'ÉGLISE DES JÉSUITES A ANVERS. . . . . " 19

B. LE TRIOMPHE ET LES FIGURES DE L'EUCHARISTIE. . . . . " 53

C. LE CHRIST ET LES DOUZE APOTRES. . . . . " 79

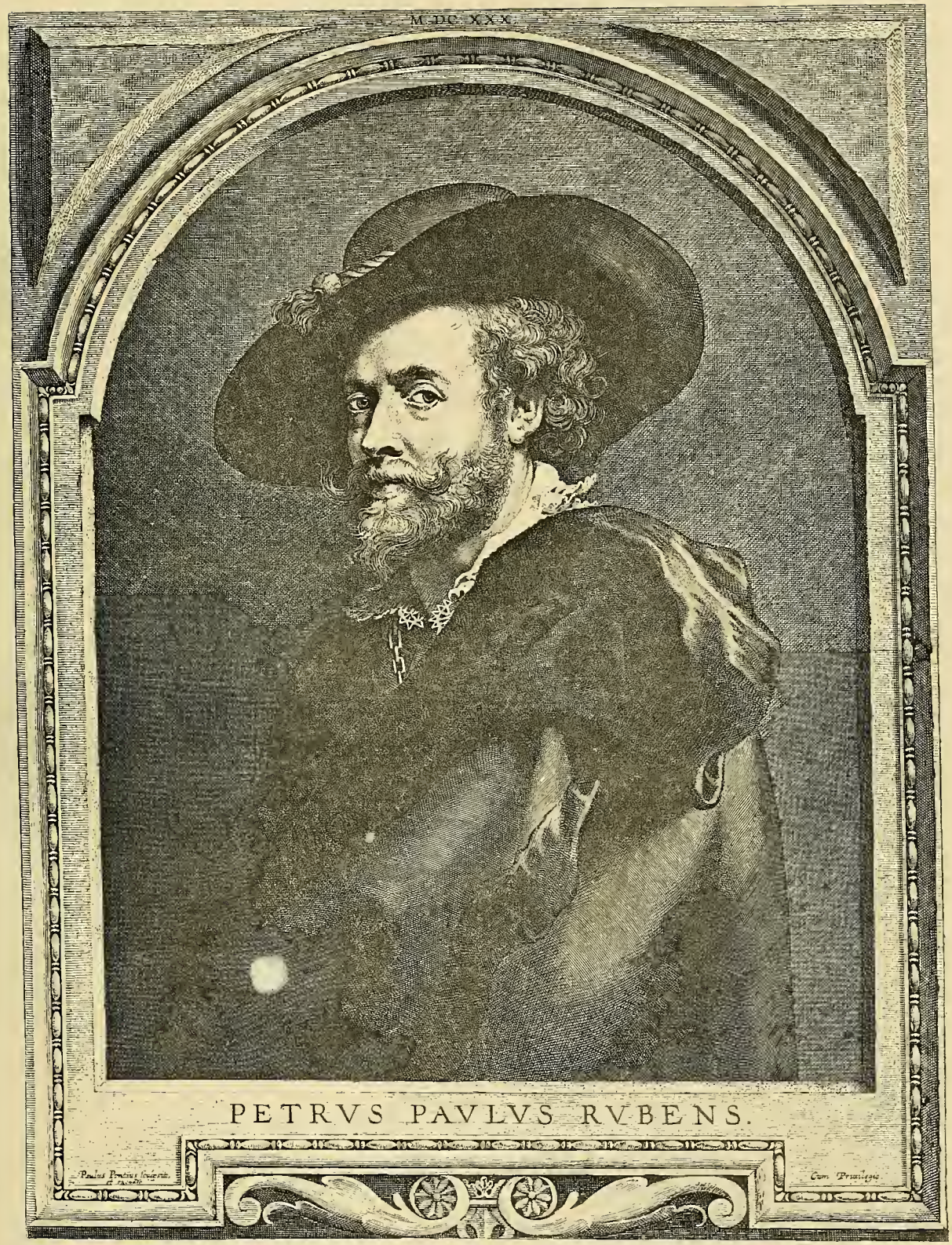
II. LA DIVINITÉ. LA CHUTE DES ANGES. LA VIE FUTURE. " 85

III. L'ANCIEN TESTAMENT. . . . . " 113

IV. LE NOUVEAU TESTAMENT. . . . . " 175

A. LA VIE DE MARIE ET DE JÉSUS JUSQU'A LA FUITE EN ÉGYPTE. " 177

B. L'ENFANT JÉSUS. MADONES. SAINTES FAMILLES. . . . . " 248



BOSTON PUBLIC LIBRARY

PORTRAIT DE P.-P. RUBENS.

Gravé par P. PONTIUS.

Pl. I.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA VIERGE A LA FONTAINE.

Gravée par SCHELTE A BOLSWERT.

Pl. 2.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA VIERGE A LA FONTAINE.

D'après une épreuve de la gravure de SCHELTE A BOLSWERT, retouchée par Rubens.

Pl. 3.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA RÉSURRECTION DE LAZARE.

D'après le tableau du musée de Berlin.

Pl. 4.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA RÉSURRECTION DE LAZARE.

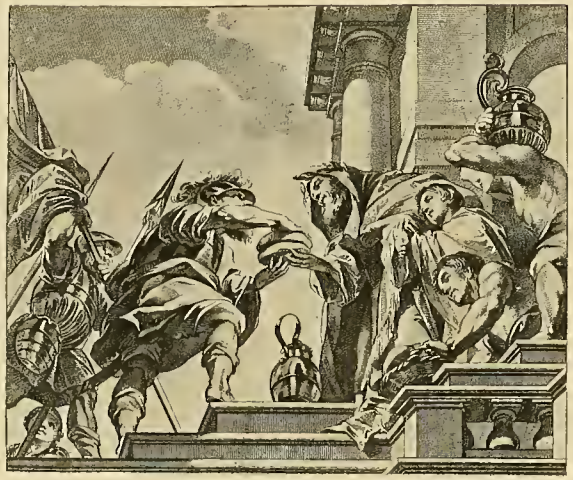
D'après la gravure de BOËCE A BOLSWERT.

Pl. 5.

II

I

III



IV

V

VI

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SIX PLAFONDS DE L'ÉGLISE DES JÉSUITES.

Gravés par J. PUNT.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

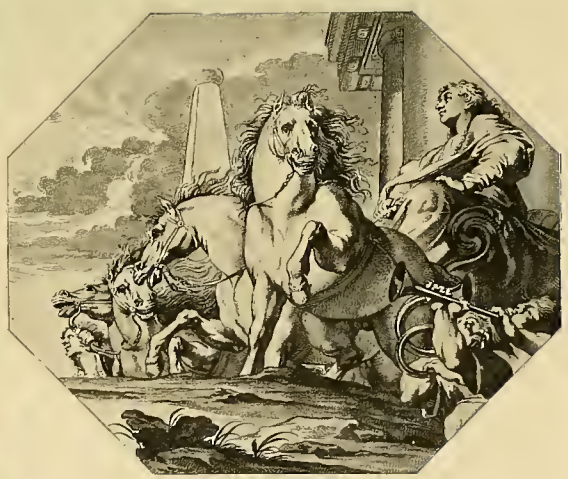
LA REINE DE SABA DEVANT SALOMON.

Plafond de l'église des Jésuites.

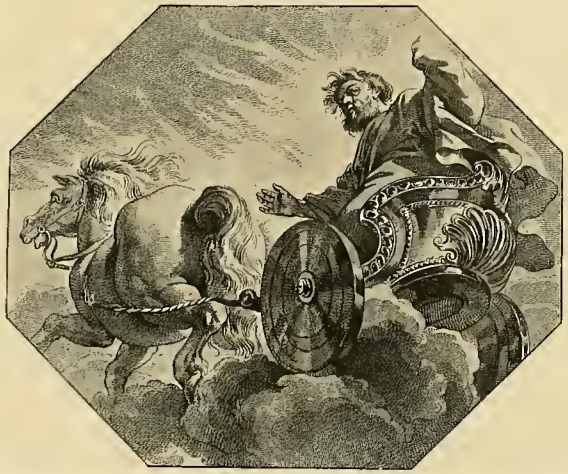
Gravé par J. PUNT.

II

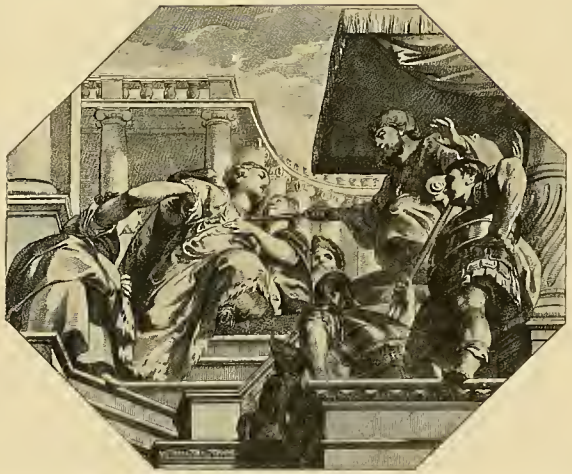
I



III



IV



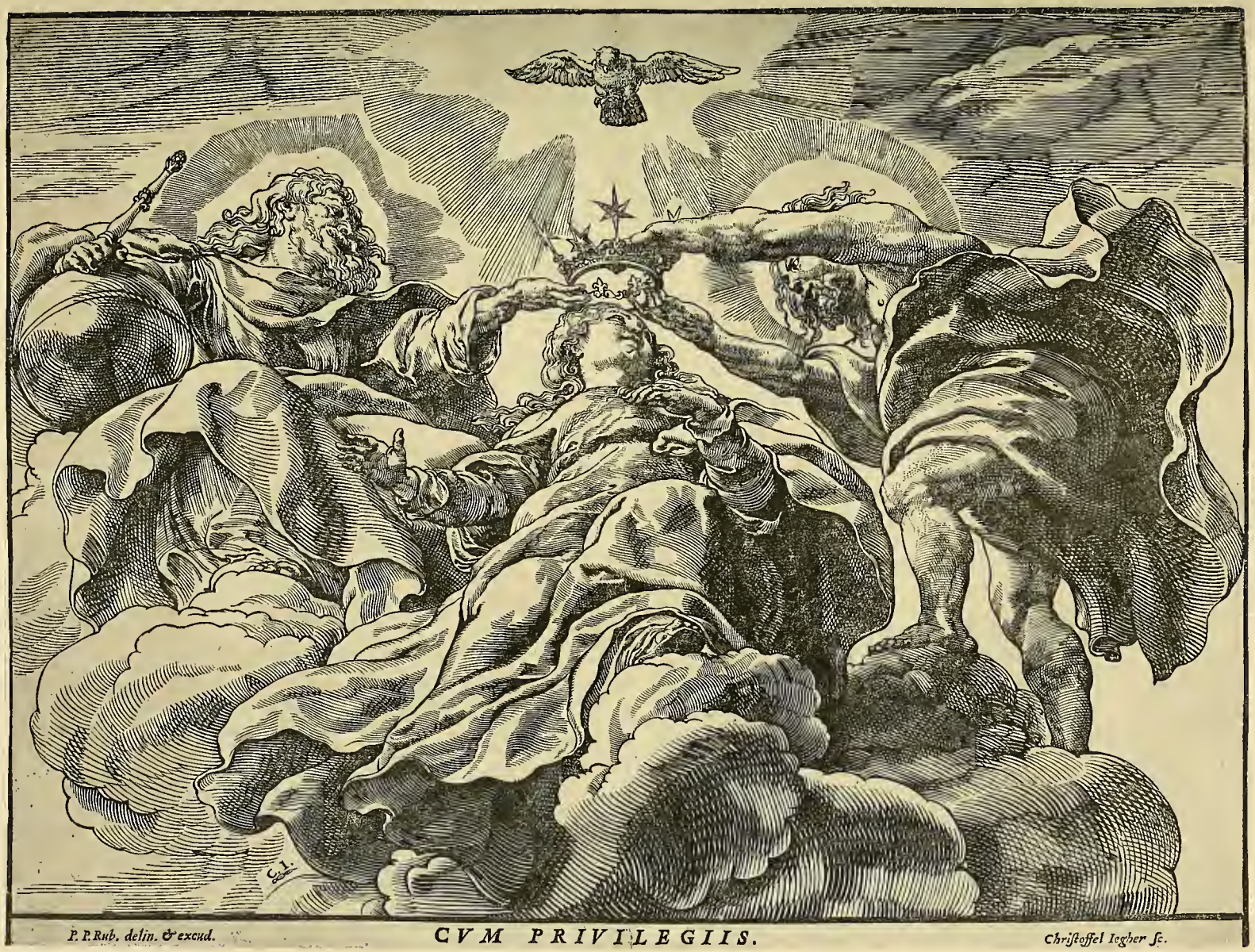
V

VI

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SIX PLAFONDS DE L'ÉGLISE DES JÉSUITES.

Gravés par J. PUNT.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

COURONNEMENT DE LA VIERGE.

Gravé par C. JEGHER

BOSTON PUBLIC LIBRARY

STE. CATHERINE.

Gravée à l'eau-forte par RUBENS.

PL. 10.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

ST. GRÉGOIRE.

D'aprés l'aquarelle de JACQUES DE WIT, appartenant au musée Plantin-Moretus à Anvers.

PL. II.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

STE. CLAIRE.

Plafond de l'église des Jésuites.

Gravé par J.-J. PREISLER.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE TRIOMPHE DE L'EUCHARISTIE SUR L'IDOLATRIE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 13.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE TRIOMPHE DE L'EUCHARISTIE SUR LA PHILOSOPHIE ET LA SCIENCE.

Gravé par NICOLAS LAUWERS.

PL. 14.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE TRIOMPHE DE L'EUCHARISTIE SUR L'IGNORANCE ET L'AVEUGLEMENT.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LES ISRAÉLITES RAMASSANT LA MANNE DANS LE DÉSERT.

D'après un dessin de Rubens Musée du Louvre.

Pl. 16.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE PROPHÈTE ÉLIE DANS LE DÉSERT.

Gravé par CONRAD LAUWERS.

PL. 17.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LES QUATRE ÉVANGÉLISTES.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 18.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LES PÈRES DE L'ÉGLISE ET D'AUTRES SAINTS DÉFENSEURS DU DOGME DE L'EUCHARISTIE.

Gravé par NICOLAS LAUWERS.

PL. 19

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST ET TROIS APOTRES.

Gravé par NICOLAS RYCKEMANS.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA SAINTE TRINITÉ.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 21.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA CHUTE DES ANGES REBELLES.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

PL. 22.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE GRAND JUGEMENT DERNIER.

Gravé par C. E. HESS.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE PETIT JUGEMENT DERNIER.

Gravé par J. SUYDERHOEF.

Pl. 24.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE JUGEMENT DERNIER.

Gravé par FRANCESCO ROSASPINA

PL. 25.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA CHUTE DES RÉPROUVÉS.

Gravé par RICHARD VAN ORLEY.

PL. 26.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

ABRAHAM ET MELCHISÉDECH.

Gravé par J. WITDOUC.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LOTH QUITTE SODOME.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE SACRIFICE D'ABRAHAM.

Gravé par ANDRÉ STOCK.

PL. 29.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA RÉCONCILIATION D'ÉSAÜ ET DE JACOB.

Gravé par P. DE BALLIU.

PL. 30.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE SERPENT D'AIRAIN.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAMSON TRAHI PAR DALILA.

Gravé par JAC. MATHAM.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAMSON PRIS PAR LES PHILISTINS.

Gravé par V. GREEN.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

DAVID ET ABIGAÏL.

Gravé par ADRIEN LOMMELIN.

PL. 34.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE JUGEMENT DE SALOMON.

Gravé par BOETIUS A BOLSWERT.

PL. 35.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

DÉFAITE DE SENNACHÉRIB.

Gravé par P. SOUTMAN.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

JUDITH COUPANT LA TÈTE D'HOLOPHERNE.

Gravé par C. GALLE.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

JUDITH MET LA TÊTE D'HOLOPHERNE DANS UN SAC.

Gravé par A. VOET.

Pl. 33.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

JOB TOURMENTÉ PAR SA FEMME ET PAR LES DIABLES.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

PL. 39.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS.

Gravé par FRANCIS LAMB.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SUSANNE ET LES VIEILLARDS.

Gravé par VORSTERMAN.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SUSANNE ET LES VIEILLARDS.

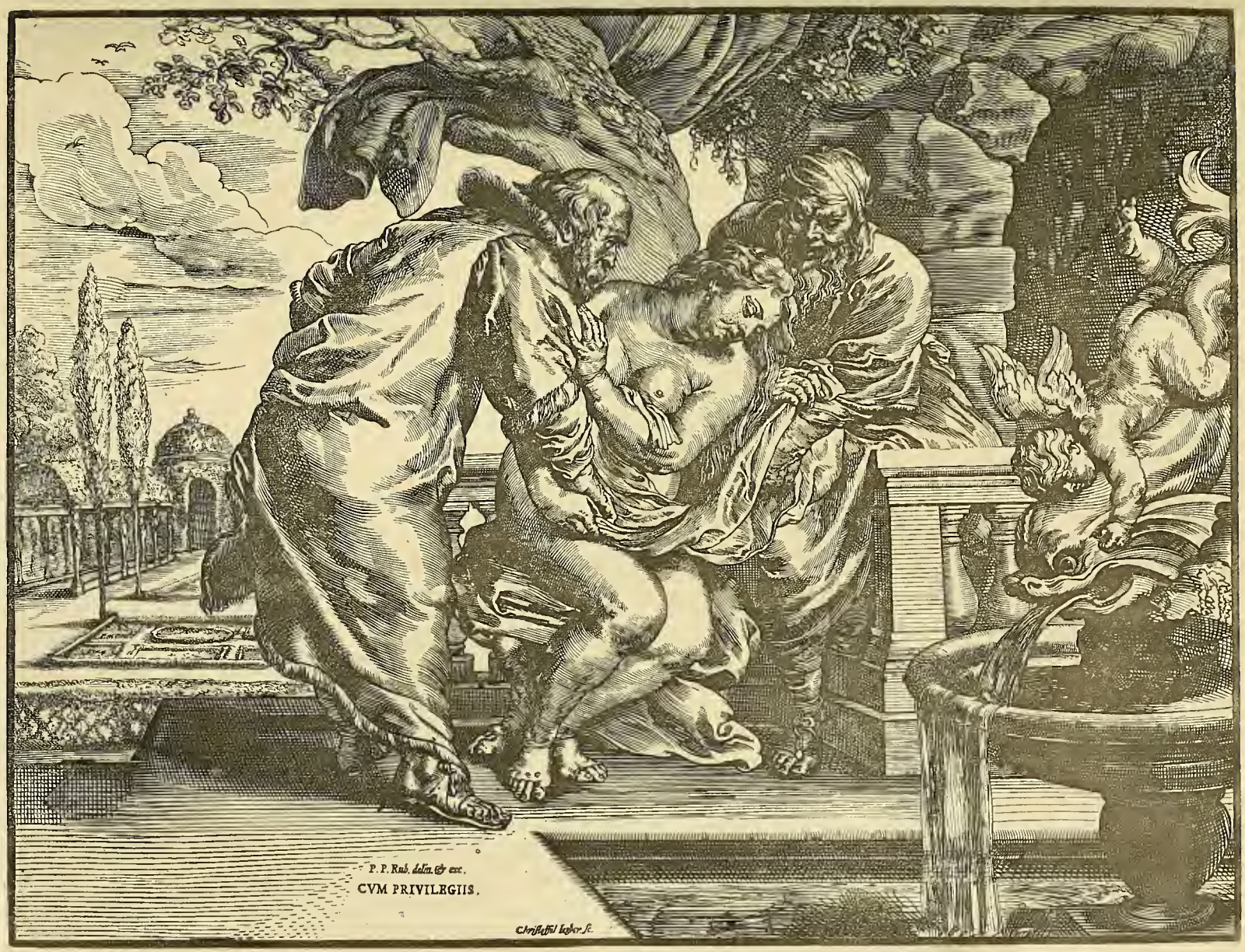
Gravé par PONTIUS.

Pl. 42.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SUSANNE ET LES VIEILLARDS.

Lithographié par PILOTY.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

SUSANNE ET LES VIEILLARDS.

Gravé par CHRISTOPHE JEGHER.

PL. 44.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'IMMACULÉE CONCEPTION.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 45.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ÉDUCATION DE LA VIERGE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 46.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE MARIAGE DE LA VIERGE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 47.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ANNONCIATION.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 48.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA VISITATION.

Gravé par PIERRE DE JODE, LE JEUNE.

PL. 49.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA NATIVITÉ DU CHRIST.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ADORATION DES BERGERS.

Pinacothèque de Munich.

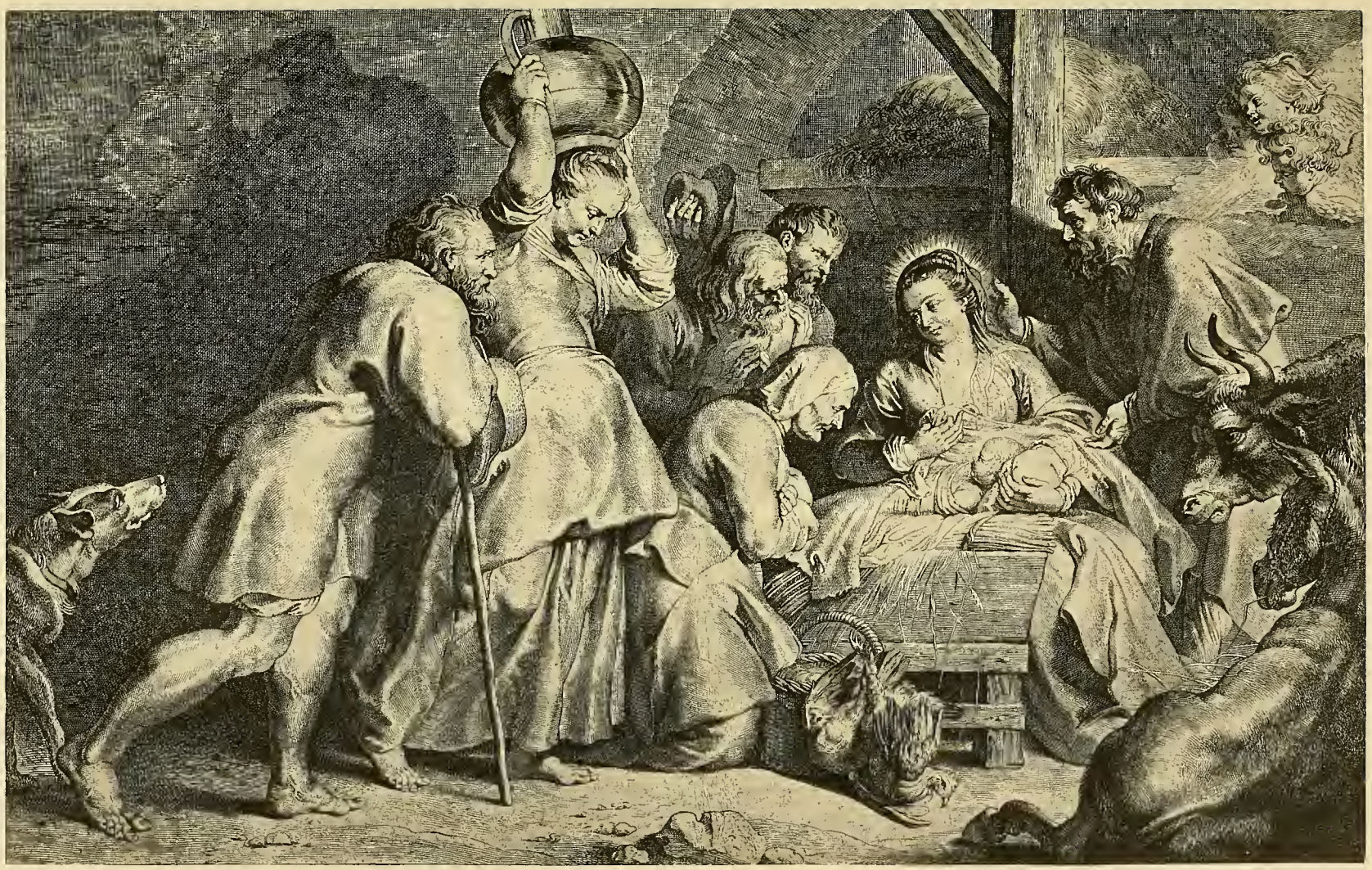
Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ADORATION DES BERGERS.

Musée de Rouen.

Gravé par LUC VORSTERMAN.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ADORATION DES BERGERS.

Musée de Marseille.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ADORATION DES ROIS.

Musée de Bruxelles.

Gravé par NIC. LAUWERS.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ADORATION DES ROIS.

Musée du Louvre.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ADORATION DES ROIS.

Église de St. Jean, à Malines.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ADORATION DES ROIS.

Musée de Lyon.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ADORATION DES ROIS.

Musée de l'Ermitage, à St. Pétersbourg.

Gravé par Nic. RYCKEMANS.

Pl. 58.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ADORATION DES ROIS.

Galerie du duc de Westminster.

Gravé par J. WITDOECK.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.

Volet de la Descente de Croix, à Anvers.

Gravé par PAUL PONTIUS.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA FUITE EN ÉGYPTE.

Gravé par MARINUS

BOSTON PUBLIC LIBRARY

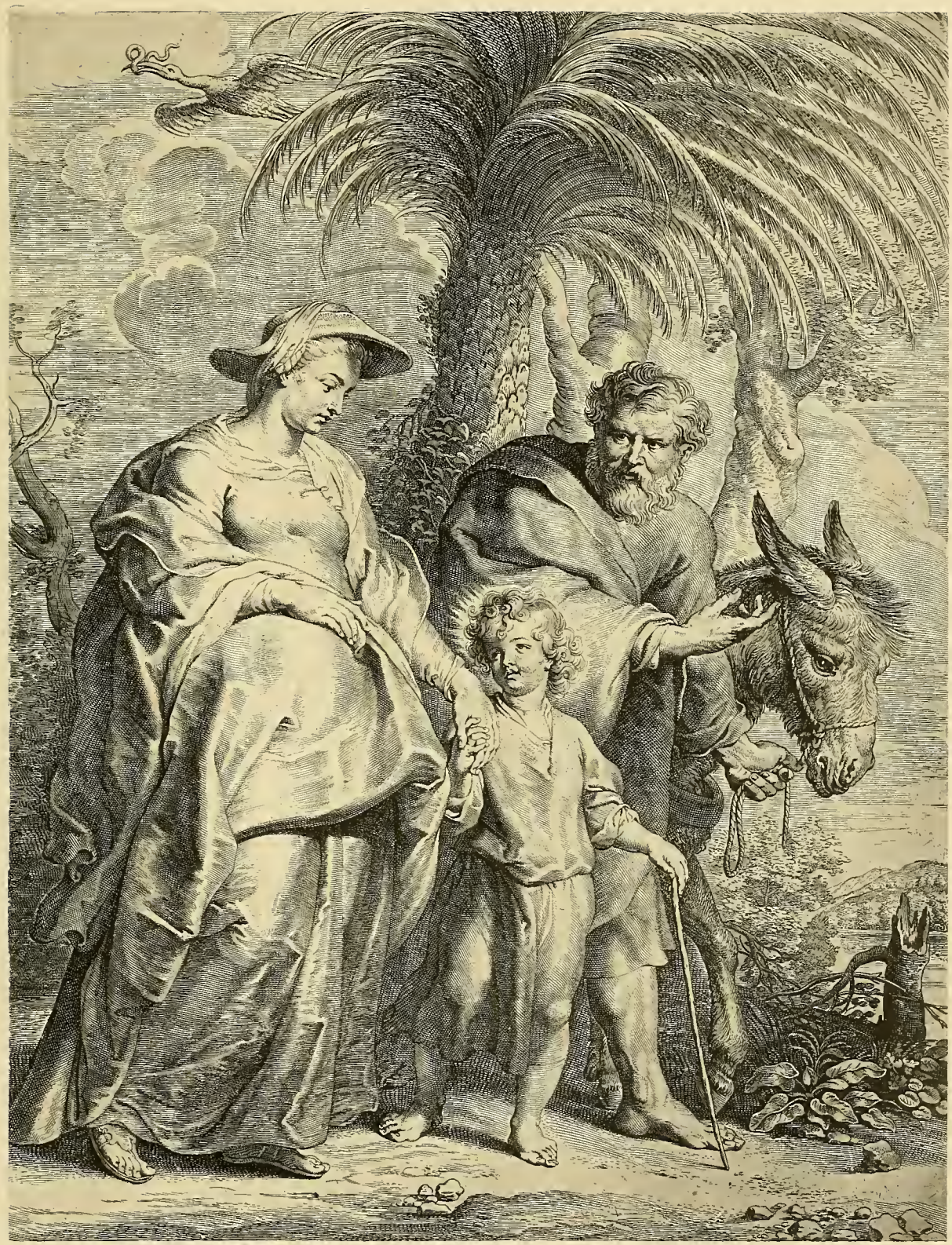
LE REPOS EN ÉGYPTE.

Gravé par C. GALLE.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE MASSACRE DES INNOCENTS.

Gravé par PAUL PONTIUS.



PUBLIC LIBRARY

LE RETOUR D'ÉGYPTE.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

PL. 64.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE RETOUR D'ÉGYPTE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 65.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

JÉSUS ET ST. JEAN JOUANT AVEC UN AGNEAU.

Gravé par un Anonyme.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA MADONE.

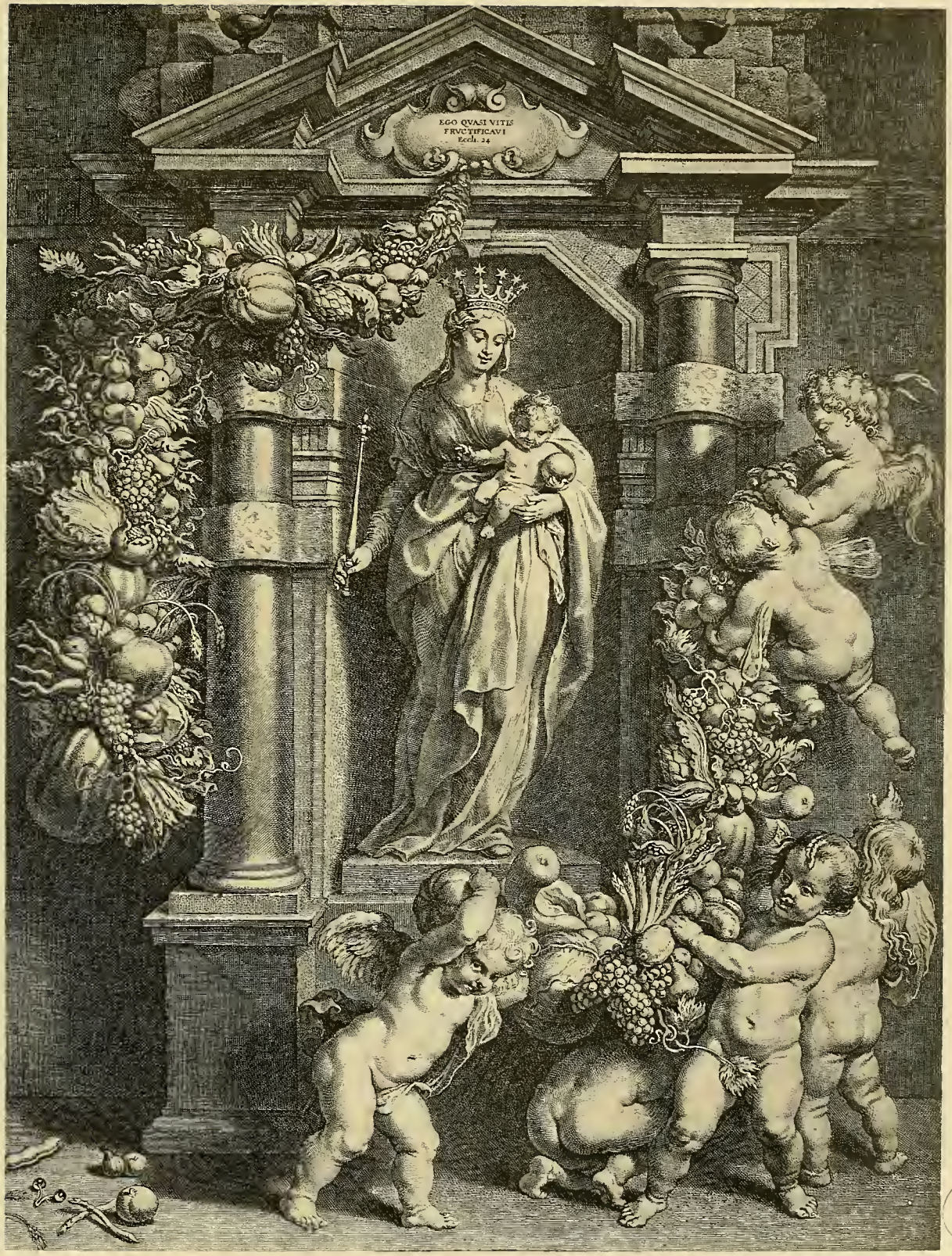
Gravé par LUC VORSTERMAN.

PL. 67.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA MADONE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA MADONE.

Gravé par C. GALLE.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA MADONE AVEC DES SAINTS.

Gravé par PAUL PONTIUS.

PL. 70.

PUBLIC LIBRARY

LA VIERGE ENTOURÉE DE PLUSIEURS SAINTS ET SAINTES.

Gravé par H. SNYERS.

PL. 70BIS.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA SAINTE FAMILLE.

(La Vierge au perroquet.)

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA SAINTE FAMILLE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 72.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA SAINTE FAMILLE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

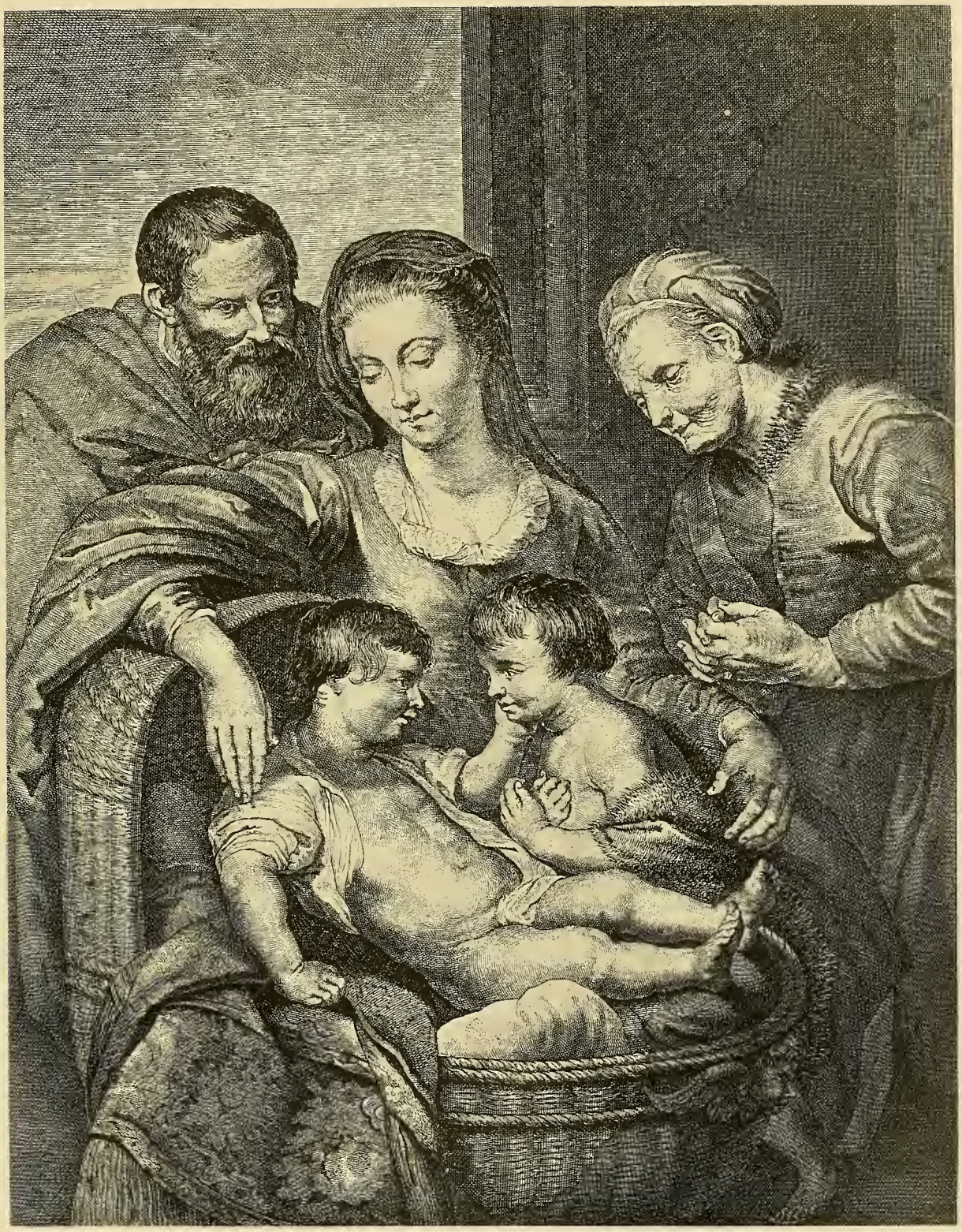
PL. 73.

PUBLIC LIBRARY

LA SAINTE FAMILLE.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

PL. 74.



PUBLIC LIBRARY

LA SAINTE FAMILLE.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

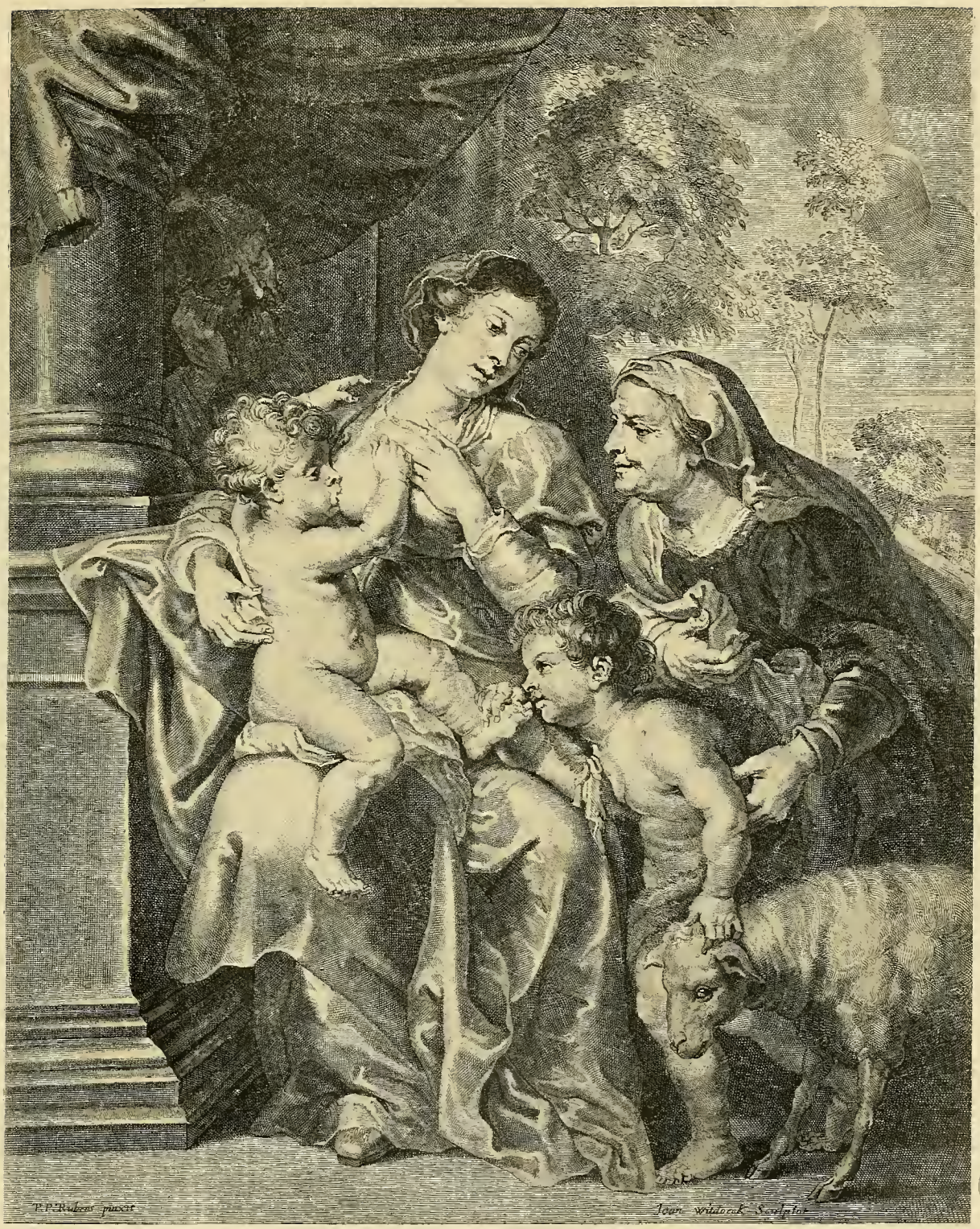
BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA SAINTE FAMILLE.

La Vierge au chardonneret.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 76.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA SAINTE FAMILLE.

Gravé par JEAN WITDOECK.

PL. 77.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA SAINTE FAMILLE.

Gravé par JEAN WITDOECK.

PL. 78.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA SAINTE FAMILLE.

Gravé par un Anonyme.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA SAINTE FAMILLE.

La Vierge au pommier.

Gravé par RICHARD EARLOM.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06662 478 2